

Curso de Pós-Graduação em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

**A DIALÉTICA DE SATURNO: OS EXTREMOS  
MELANCÓLICOS EM CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado

Jeana Laura da Cunha Santos

Autora

Profa. Dra. Ana Luiza Andrade

Orientadora

1997

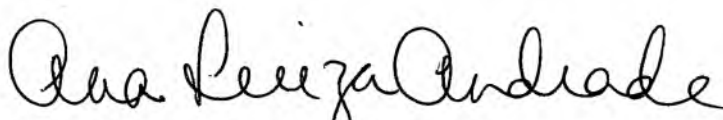
**“A DIALÉTICA DE SATURNO: OS EXTREMOS MELANCÓLICOS  
EM CLARICE LISPECTOR.”**

**JEANA LAURA DA CUNHA SANTOS**

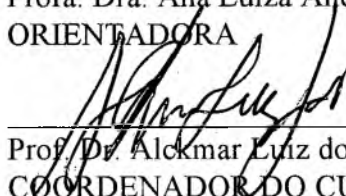
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final  
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

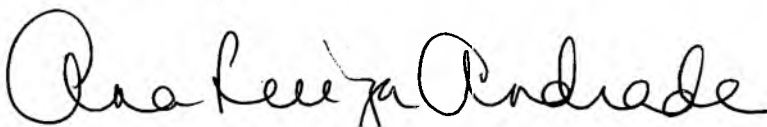


Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
ORIENTADORA

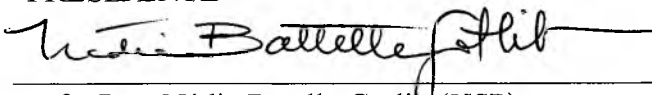


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

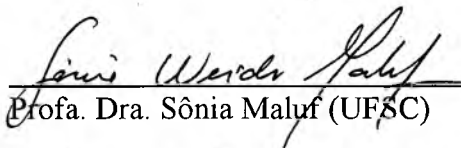
BANCA EXAMINADORA:




Prof. Dra. Ana Luíza Andrade  
PRESIDENTE



Prof. Dra. Nádia Batella Gotlib (USP)



Prof. Dra. Sônia Maluf (UFSC)



Prof. Dr. Raúl Hector Antelo (UFSC)  
SUPLENTE

**Dedico este trabalho a  
Francisco – fiel companheiro.**

## AGRADECIMENTOS

Empreender um trabalho de dissertação é sempre um processo labiríntico em que muitas vezes entramos no jogo sem saber ao certo onde iremos desembocar. Neste caminho de passagens benjaminianas, ruelas subterrâneas e becos, às vezes, sem saída, obstáculos é que não faltam: mudanças de percurso, incertezas e questionamentos sem fim... O labirinto dramatiza nossas escolhas, apura o nosso olhar e, mais do que nos fazer perder o rumo, ele nos situa. Se gastamos mais tempo para percorrer uma certa distância, é porque este tortuoso caminho nos ensina muito mais do que uma linha reta. Nele nos perdemos apenas para nos ganhar.

É num processo de ida e vinda, de perda e ganho como este, que as pessoas que nos circundam se tornam essenciais. Tanto as que fizeram parte do jogo, quanto aquelas cujo olhar distanciado nos apontaram algumas prováveis saídas. Quero agradecer, então, a meu companheiro Francisco Karam, cujo carinho e paciência foram infinitos. A minha família, aos meus amigos – sejam eles colegas do Curso ou solidários amigos do cotidiano – e a todos os professores que, de uma forma ou outra, colaboraram para a construção desta travessia. Agradeço, em especial, à orientadora Ana Luiza Andrade, que se empenhou de uma maneira generosa e irrestrita para que de mim aflorasse sempre o melhor. Agradeço também à Profa. Dra. Sônia Maluf, que compartilhou comigo suas enriquecedoras perspectivas e, por fim, à Universidade Federal de Santa Catarina e à CAPES, sem as quais este trabalho seria impossível.

Florianópolis, junho de 1997.

A handwritten signature in cursive script, reading "Jeana Santos", is written over a horizontal line.

## RESUMO

Este trabalho parte de duas premissas sobre a melancolia: o pensamento dialético benjaminiano em suas tendências barrocas sobre o saturnino, e as noções psicanalíticas de Julia Kristeva sobre a falência da linguagem/entrada no universo dos signos, entendidos como fundamentos teóricos para a compreensão das duas extremidades entre as quais se articula a escritura melancólica clariceana.

A melancolia clariceana se encenaria em dois processos escriturais: um deles diz respeito a cenas-enigma alegóricas em termos de “viagem” e de “visionarismo”. Se a viagem tensiona uma zona temporal de passagem passado/futuro, o visionarismo da montanha ilumina profanamente esta temporalidade descontínua.

A outra encenação diz respeito a cenas-fulgor em que a própria escritura se representa no palco textual, tanto num movimento inconcluso de marés, como na estrutura paradoxal da linguagem melanográfica (a tinta preta na folha branca): o êxtase/abismo, o tudo/nada, o sempre/nunca, etc...

A conclusão procura construir a ponte entre os processos melanográficos clariceanos e um pensamento cultural melancólico contemporâneo, no contexto político-econômico: se a dialética moderna benjaminiana projeta uma visão barroco/melancólica, esta se intensifica pós-modernamente (Jameson) na união extremada de paradoxos que se representam, em última instância, entre o silêncio e o grito.

## ABSTRACT

This study about melancholy starts out on the basis of two premisses: the dialectical thought on the Saturnine character, in its baroqueness, by Walter Benjamin, and the psychoanalytical thought on the, at once, failure of language/entrance in the universe of signs, by Julia Kristeva, both of them being understood as a theoretical framework to an articulation of extremes in the writing (*écriture*) of Clarice Lispector.

A staging of the melancholic processes takes into account two modes of writing: one of them has to do with enigmatic scenes which are allegorical, both in terms of “voyages” as well as in terms of “visionarism”. On the one hand, voyages work a past/future tension as in a temporal passageway; on the other, the mountain vision works as a profane illumination as in a discontinuous temporality.

The other staging process has to do with “effulgence-scenes” (*censo-fulgor*) where writing (*écriture*) represents itself as textual performance, both as in the inconclusion of tidal movements as well as in a “melanographic” display of paradoxical language (black ink/white sheet): ecstasy/abyss, everything/nothing, always/never, etc...

As a conclusion, a bridge is built between the melanographic processes in Clarice Lispector and the contemporary cultural context: while a modern Benjaminian dialectics baroquely intensifies extremely paradoxical visions, in post-modernity (Jameson), this melancholic representation which attempts at uniting irreconcilable poles, ultimately revolves around screaming and/or silencing.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
 <b>I. A DIALÉTICA DE SATURNO: PEQUENO ESBOÇO TEÓRICO</b>	
<b>SOBRE A MELANCOLIA .....</b>	<b>9</b>
1.1 Benjamin melancólico .....	11
1.2 A Melancolia Ativa de Benjamin .....	17
1.3 Kristeva e a falência da linguagem .....	19
1.4 Sopros de melancolia em Clarice .....	27
 <b>II. DA PROPENSÃO A VIAGENS .....</b>	<b>30</b>
2.1 A viagem sem fim de Joana .....	32
2.2 G.H.: uma viajante sem nome .....	37
 <b>III. DA PROPENSÃO AO VISIONÁRIO .....</b>	<b>47</b>
3.1 O séquito montanhístico .....	53
3.2 Martim .....	62
3.3 Lucrecia .....	67
3.4 Virgínia .....	69
3.5 O crime do montanhês .....	72
 <b>IV. DA PROPENSÃO AO INCONCLUSO .....</b>	<b>75</b>
4.1 Os círculos de vida de Joana .....	79
4.2 Loreley: a mulher-proa .....	84
4.3 A aparente circularidade de <i>A paixão</i> .....	87
4.4 <i>Água viva</i> : um livro-incenso .....	90

<b>V. DA PROPENSÃO AO PARADOXO .....</b>	<b>97</b>
5.1 <i>Água viva</i> e a dialética freudiana da perda .....	103
5.2 Joana e “a partida dos homens” .....	110
5.3 A perda da <i>terceira perna</i> de G.H. ....	112
 <b>VI. SINTOMAS MELANCÓLICOS DO CAPITALISMO</b>	
<b>TARDIO .....</b>	<b>120</b>
6.1 A moderna era pós-moderna .....	123
6.2 Clarice: entre o zero e o ovo .....	127
 <b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>129</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>136</b>
 <b>ANEXO .....</b>	<b>145</b>



## ESCLARECIMENTO

Utilizaremos siglas para as obras de Clarice Lispector citadas ao longo do trabalho, conforme o que se segue abaixo:

**PCS - Perto do coração selvagem** (romance)

**OL - O lustre** (romance)

**CS - A cidade sitiada** (romance)

**LF - Laços de Família** (contos)

**PNE - Para não esquecer** (contos e crônicas)

**ME - A maçã no escuro** (romance)

**PSGH - A paixão segundo G.H** (romance)

**LP - Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** (romance)

**FC - Felicidade clandestina** (contos)

**AV - Água viva** (ficção)

**OEN - Onde estivestes de noite** (contos)

**HE - A hora da estrela** (romance)

**SV - Um sopro de vida** (“pulsações” - prosa)

**VC - A via crucis do corpo** (contos)

## INTRODUÇÃO

Em uma época em que presenciamos a derrocada de todas as certezas e em que substituímos as nossas antigas utopias por um temor cada vez maior em relação ao futuro, somos levados a não considerar mais a interpretação de um dado texto ou objeto de estudo de forma absoluta e impenetrável. Neste sentido, o objeto literário, ainda que único, passa a ser um campo aberto e plurissignificante, não mais deixando espaço para uma leitura unívoca, centrada. Como, então, nos aproximarmos deste objeto deslizante, ao mesmo tempo único e múltiplo, sem incorrer na grave tendência de mutilá-lo? Como preservar o todo se devemos dissecá-lo em partículas dialógicas para elegermos apenas uma?

O problema se agrava quando elegemos uma escritura que é tal qual peixe vivo que escorrega no apalpar das mãos – a de Clarice Lispector. O problema fica um tanto maior quando desta escritura deslizante e paradoxal em seus dois extremos emerge a melancolia. E, gradualmente, sentimos a dificuldade aumentar quando percebemos que ao ler também somos levados a ter uma postura que é tanto crítica quanto criativa.

É certo que a crítica que acompanhou o trabalho de Clarice Lispector ao longo dos anos muitas vezes se deparou com este componente a mais de dificuldade, já que sua escritura é uma porta de múltiplas entradas. E o crítico, ao eliminar uma série de portas secundárias, corre o risco de escolher precisamente a que não o conduzirá a nada, ou, no mínimo, a muito pouco. Tanto mais quando se trata de uma autora que privilegia precisamente a porta *marginal* de um quarto escondido nos fundos de um apartamento luxuoso de cobertura (*A paixão segundo G.H.*). Portanto, é inegável, em se tratando de Clarice, a impossibilidade de circunscrever qualquer análise a uma única via dogmática. Entretanto, se a leitura dos textos clariceanos pode conduzir a uma diversidade de direções, há de se escolher um percurso, embora não unívoco, para que dele se abram portas para alguma possível teorização. E a porta a que

primeiramente aludimos não é a que *nós* abrimos no texto, mas aquela que a *autora* abre no nosso ser. Por isto que, à parte o insucesso de nossa busca e a posterior percepção de que haviam outras entradas, é com a ousadia de transpor a primeira barreira que deveremos começar.

Começamos esta busca, então, na tentativa de encontrar algum diferencial, algum limite não transposto por esta imensa massa crítica que já dissecou a casa de sua literatura.<sup>1</sup> Haveria ainda algum diferencial em se tratando de Clarice? Embora sempre haja um diferencial quando o texto é plurissignificativo, é inevitável tal dúvida quando mergulhamos fundo neste oceano mágico que tanto nos afoga quanto nos faz respirar. E, ao emergir, jamais seremos os mesmos.

E já que entramos no paradoxo, o que decididamente não é nem uma novidade para Clarice, tentaremos captar o que se esconde por trás deste misto de dor e prazer, de tudo e nada, de silêncio e palavra, desta melancolia, enfim, que presenciamos em boa parte de sua obra. Tentaremos captar a entrelinha desta linha maior que é o já reconhecido talento da escritora para o paradoxo. Tentaremos ver o paradoxo contido em sua obra como uma alegoria do nosso tempo, onde “todos os valores e significações se investem de uma permutabilidade que nos faz oscilar entre a descrença posmoderna, o neonilismo, e o investimento num novo imaginário transgressor de limites e territórios, imaginário metamórfico, um imaginário barroco”.<sup>2</sup> Ao falar em barroco, falamos da melancolia espremida entre estas duas linhas paradoxais, porque filhas de Saturno, do êxtase e da dor, do paraíso e do

---

<sup>1</sup> Em relação à crítica feita aos textos clariceanos, Lucia Helena, no artigo *A Literatura segundo Clarice Lispector* (In: QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice Lispector. Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 104, pp. 25-42, mar. 1991), aponta duas vertentes: durante as décadas de 1960 e 1970, a crítica enfatizou a tendência existencialista e epifânica da obra de Clarice; na década de 1980, a crítica (no rastro de Hélène Cixous) passou a ver Clarice como uma escritora feminista. Para Lucia Helena, estes dois caminhos se revelam excludentes e insuficientes e propõe uma articulação das inquietações de hoje com as de ontem. Ou seja: como Clarice ora adota uma perspectiva clássica (costurando a trama, caracterizando personagens e ambientes), ora adota uma postura fragmentária (dinamitando a trama e se desviando do trajeto esboçado), a crítica só poderia ser bem-sucedida se levasse em conta este jogo paradoxal e de dupla face realizado pela autora. Vale salientar que a proposta de Lucia Helena não separa paradoxos e contradições, mas utiliza e funde todos eles para uma compreensão mais abrangente do objeto textual clariceano.

<sup>2</sup> VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno* : sujeito & ficção. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1996. p. 140.

inferno. Tudo que sendo uma coisa que se quer oposta deve necessariamente comportar a outra. Porque a melancolia não é a linha do êxtase e nem a linha da dor... Ela é a entrelinha que tangencia estes opostos. Nestes tempos em que a multiplicidade de paradigmas e a proliferação de paradoxos derrubam a barra distintiva e a ortodoxia que embasavam o pensamento ocidental até então, percebemos que a melancolia se insere no hiato deixado por este abalo e vem contribuir para a possibilidade do novo que espreita na esquina ainda incerta do próximo milênio. Este é um momento de discussão que engendra duas facetas: se de um lado é perda e desintegração, de outro é aposta na multiplicidade de perspectivas. É num momento de crise de representação como este, onde “o escrever e a figuração do sujeito e do objeto oscilam incessantemente entre o estímulo de criar, inventar, e o vazio e a impotência, ao sabor da exacerbação crítica de tipo niilista, ou do saudosismo de tipo conservador”,<sup>3</sup> que encontramos o devido espaço para um humor do tipo melancólico, ao sabor do texto produzido por Clarice Lispector.

De uma forma mais crítica em relação à instituição literária, em Clarice agrava-se o que o personagem central de *Memórias póstumas de Brás Cubas* sente, ao introduzir o paradoxo melancólico nos fins do século passado, como um paradigma moderno. Poderíamos dizer que em Clarice recorrem cenas representativas da melancolia deste fim de século que se acirram num capitalismo esquizofrênico, revelador do paradoxo dos fins da modernidade. No livro de Machado de Assis, o personagem central pretende criar um emplasto “destinado a aliviar nossa melancólica humanidade”, misturando, para tanto, seriedade e comicidade, “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Tanto Machado de Assis quanto Clarice Lispector estão no crepúsculo de um século, em seu claro-escuro, ali onde o dia mal termina e não se saberá o que virá da noite. Hora esta em que a dor da derradeira lembrança daquilo que se perdeu se mescla com o êxtase de uma era vindoura:

---

<sup>3</sup> VILLAÇA, op. cit., p 10.

*Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconseqüência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo (AV, p. 20).*

Se hoje estamos no auge do individualismo, vivemos igualmente o seu momento de crise e imprecisão. Eis aí a nossa ambigüidade contemporânea que nos torna melancólicos e que nos faz repensar todas as nossas antigas certezas. Vivemos um vazio sem precedentes que se agrava com os efeitos de fragmentação mais acentuados em relação ao século anterior. Decorrente de um capitalismo tardio, onde a convivência de muitas linguagens (entre elas a do forte apelo visual midiático) contrapõe-se a um estilo de vida moderno cada vez mais descontínuo e disperso, o valor mercadológico impõe-se sobre o valor de uso da escrita. E os textos fragmentários de Clarice parecem exemplificar este questionamento de um valor pelo qual se definia a Literatura. Convive-se hoje, conforme Villaça, “com o excesso de escolha e a eliminação da possibilidade de escolher”.<sup>4</sup> Assim, se um certo vazio é a marca contemporânea, ele afeta até mesmo a escritura feita nestes tempos. Uma escritura feita do *nada*, sobre o *nada*, uma vez que tudo é passível de significação e, conseqüentemente, de diluição. Na constatação de que “... a modernidade começa com a busca de uma Literatura impossível”,<sup>5</sup> é na margem, é nesta ausência da escritura definitiva, que poderemos encontrar o único lugar possível de enunciação. No limite da desintegração é que a literatura atual se processa na sua mais alta voltagem. Contra uma escritura já institucionalizada é que emerge a escritura marginal clariceana, com sua dissolução da trama, das personagens, do objeto e do

---

<sup>4</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 18.

<sup>5</sup> BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos** seguidos de **O grau zero da escritura**. 3ª ed. São Paulo : Cultrix. p. 161.

próprio discurso, e daí a proliferação das reiteraões, das fragmentaões, dos oxímoros, das ambigüidades, das digressões, das negaões e, em um nível mais vasto, do paradoxo ao qual nos referíamos antes. Enquanto esta linguagem extrapola a norma que a instaurou, a melancolia transgride o ideal de “felicidade” imposto por uma sociedade reificante, utilizando o mesmo arsenal clariceano. Afinal, como nos fala Marcuse ao criticar Fromm e sua idéia de que era possível chegar à felicidade, “em uma sociedade repressiva, a felicidade individual e o desenvolvimento produtivo estão em contradição com a sociedade”.<sup>6</sup> Assim, para o autor, a única saída para o atual estado em que se encontra o mundo seria a não-aceitação deste mundo, o que, inevitavelmente, conduziria a uma atitude melancólica. Segundo Olgária Matos, “a melancolia passa a representar uma resistência à razão tecnológica e administrativa que liquida a memória...”.<sup>7</sup>

Neste sentido, se a melancolia é queda no silêncio e, ao mesmo tempo, necessidade de falar, esta é, sem dúvida, a característica da linguagem combativa de Clarice Lispector. A melancolia comporta o paradoxo e, portanto, comporta o tudo e o nada. Ela não está no centro e nem na periferia, mas é justamente o que ficou no hiato deixado pela queda da barra que separava tais binarismos. Ela é o limite dos opostos radicais dos fins da modernidade. Escudo protetor empunhado pela autora no momento em que subverte a norma estética e existencial em nome da liberdade de expressão e do pleno direito de ser, a melancolia preparará o terreno para que o escondido do *nada* possa vir à tona, mergulhado que estava no poder hegemônico do que se diz *tudo*. E este *tudo* nada mais é do que a racionalização demasiada de todas as esferas humanas em nome de um ideal iluminista, abarcando, inclusive, as obras tradicionalmente concebidas em oposição a esta escritura movediça que é a de Clarice. Conforme Plínio Prado, a linguagem clariceana “é fatalmente levada a descobrir, desestabilizar as normas da comunicação. Ela rompe não apenas com as

---

<sup>6</sup> MARCUSE. *Eros and Civilization*. Boston, 1955. p. 223. Apud: JAY, Martin. *La imaginación dialéctica*: una historia de I<sup>a</sup> Escuela de Frankfurt. Madrid: Editora Taurus, 1973. p. 186.

<sup>7</sup> MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 21.

regras vigentes do romance 'realista' local, regionalista ou psicológico, mas sem dúvida também com vários operadores do próprio gênero da narração romanesca; ela excede mesmo as categorias da língua e portanto do pensamento".<sup>8</sup>

Neste contexto não só de ruptura, mas de reaproveitamento, o *nada*, o que está à beira, passa a ser analisável, uma vez que pode conter a verdadeira chave de representações possíveis que o *tudo*, com sua propriedade de ser evidente (e vigente), pode esconder:

*A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor - este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada. Poderia dizer do "tudo". Mas "tudo" é quantidade, e quantidade tem limite no seu próprio começo. A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espalhar seu pensar-sentir (AV, p. 95, grifos nossos).*

Desta forma, para que cheguemos a este grau de compreensão sobre nós mesmos e sobre o que nos rodeia, parece ser imprescindível a experimentação melancólica deste *nada*. "A prece profunda é uma meditação sobre o nada" (AV, p. 35). Um *nada* que pode ser a não-palavra, o não-lugar ou a não-representação, as iniciais daquilo que não tem nome (como *G.H.*). Vivemos num tempo em que a diluição do *tudo* se configura na inevitável experiência do *nada*. E este vácuo deixado pelo estilhaçamento das certezas pode ser a transição para o começo da tentativa de reorganização do que se perdeu.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> PRADO, Plínio. *O impronunciável*: notas sobre um fracasso sublime. **Remate de Males**, revista do departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Campinas, n° 9, pp. 21-29, maio 1989.

<sup>9</sup> Assim como os extremos do "nada" e do "tudo" analisados, séries de opostos também possíveis de análise se encontram em *Água viva*, como, por exemplo, o "sempre" e o "nunca". "Não pinto idéias, pinto o mais inatingível 'para sempre'. Ou 'para nunca', é o mesmo" (p. 16). "Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto do sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente?" (p. 40).

A predileção pelo nunca já se revelava em *Perto do coração selvagem*, quando Joana menina se interroga sobre o sentido das palavras: "'Nunca' é homem ou mulher? Por que 'nunca' não é filho nem filha? [...] quem disse pela primeira vez assim: nunca?" (p. 23). Mais adiante, tentando compreender a morte do pai, Joana diz: "Tudo isso era impossível de explicar, como aquela palavra 'nunca', nem masculina nem feminina" (p. 50).

Falamos da experiência insólita de uma protagonista no interior do espaço domesticado de sua casa quando do seu confronto com o território vazio e insondável de um quarto *estrangeiro* e de sua posterior tentativa de reordenar tal experiência. Falamos do itinerário de G.H., de Joana, de Martim, e de tantas outras personagens de Clarice Lispector,<sup>10</sup> que, embora representantes de uma minoria silenciosa, são os verdadeiros combatentes das pequenas revoluções que se processam na também silenciosa entrelinha do dia-a-dia. Mas poderíamos estar falando de uma humanidade cada vez mais perdida e assombrada por aquilo que ela própria criou: a instrumentalização de um mundo que, a cada dia que passa, nos empurra mais e mais para dentro do que não mais conhecemos: nós mesmos. E aí é como entrar no corpo repulsivo e inteligível de uma barata. Este itinerário acaba por nos conduzir diretamente à experimentação de um neutro estágio de natureza que fomos deixando para trás em nome de uma racionalização cada vez maior de nossas vidas. Caminho melancólico, que a escritura de Clarice Lispector tentará reverter precisamente fazendo a “travessia do oposto”<sup>11</sup> de que nos fala Olga de Sá, ou seja, indo do *tudo* ao *nada*. Do tempo histórico ao ontológico, do aparente ao oculto, do cotidiano coisificante à coisa em si, da linguagem ao silêncio... Tudo isto leva a crer que Clarice Lispector fez de sua obra “um melancólico reflexo dos altos e baixos da humanidade”.<sup>12</sup>

A melancolia é, então, a tônica do nosso trabalho. Ela que é o espelho e a alegoria de um tempo presente, onde a identidade está constantemente oscilando entre o familiar e o desconhecido, entre a dor e o êxtase, entre o tudo e o nada, entre o imutável sólido e a insondável região líquida, “onde pairam névoas vagas e frescas

---

<sup>10</sup> Sem falar no próprio itinerário da linguagem, que muitas vezes dissolve o personagem para sagrar-se o próprio núcleo da narrativa.

<sup>11</sup> Segundo Olga de Sá (In: **A Travessia do Oposto**. São Paulo : ANNABLUME, 1993), o percurso feito por Clarice é às avessas, uma vez que a procura da identidade passa, paradoxalmente, pela despersonalização e a procura da palavra passa pelo silêncio: “A ‘outra margem’ de Clarice não é a 3ª margem, mas é a Primeira. Ela quer o ‘primeiro’, segundo a concepção peirceana. A voz, a linguagem, sempre lhe dão o terceiro, o símbolo (‘a beleza’ a rejeitar), não a identidade. Por vezes, ela expressa a primordial certeza de que sua estranha linguagem seja o mais direto contato com o real” (p. 161).

<sup>12</sup> SILVERMAN, Malcom. **Moderna ficção brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1982. p. 84.



como as da madrugada” (PCS, p. 216). Através de uma escritura melancólica, que revela um inconformismo perante os pressupostos imobilizadores e alienantes da realidade, Clarice pode estar contribuindo na construção do necessário espírito crítico no sujeito. Se lermos a escritura feita por esta admirável autora da forma como propõe Fredric Jameson, ou seja, a de que “toda a literatura, não importa com que intensidade, deve ser permeada por aquilo a que chamamos de inconsciente político, que toda a literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade”,<sup>13</sup> então poderemos extrapolar a individualidade de suas personagens e da sua narrativa e lermos em suas trajetórias os paradoxos do sujeito contemporâneo. Ou, como nos fala Roberto Corrêa dos Santos, “julgamos não ser demais frisar que, por tortuoso caminho de aparente feição intimista, o texto de Clarice rasura e estremece em cheio os meandros sociais. Que via é essa – perguntamos – por que, sem o panfletário discurso, uma literatura se faz firmemente engajada”.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> JAMESON, Fredric. **O Inconsciente político** : a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo : Ática, 1992. p. 64.

<sup>14</sup> SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Lendo Clarice Lispector**. 2ª ed. São Paulo : Atual, 1987. p. 44.

## Capítulo I

### A DIALÉTICA DE SATURNO: PEQUENO ESBOÇO TEÓRICO SOBRE A MELANCOLIA

*Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que  
estou começando a amar o abismo de que sou feita.*

Clarice Lispector

*Perto do coração selvagem*

Olga de Sá, a respeito de um trecho de *A maçã no escuro* em que Martin ironicamente explica a Vitória que existe uma técnica para se pedir algo que se deseja, defende que há um humorismo subjacente no texto clariceano: “Humorismo? Sim, daquele que perpassa toda a obra de Clarice, pois ela é ao contrário de uma escritora triste, e seu texto nada tem de pessimismo ou melancolia”.<sup>15</sup>

É inegável o caráter irônico e a burla inseridos nos contextos mais sérios de sua narrativa, o que torna Clarice Lispector fugidia à classificação, como bem já o lembramos na introdução deste trabalho. Mas daí a dizer que não existe em seu texto nenhum traço de pessimismo ou melancolia seria, no mínimo, reduzi-la novamente a um só viés de interpretação. Se o conceito de melancolia já é paradoxal por excelência, o “sério” e o “cômico”, assim como o “tudo” e o “nada”, são opostos que se sustentam em tensão constante. Pelo menos será este o sentido que procuraremos resgatar nas colocações de alguns teóricos utilizados no desenvolvimento deste trabalho. A melancolia, desde o princípio, não será meramente abordada como parte de uma categoria da tristeza passiva, mas sobretudo como resistência diante da crise que se processa na atualidade, seja por ameaças em relação à linguagem, ao contato com o outro ou ao próprio eu. Sendo a melancolia um sintoma crucial de desconforto, ela é, ao mesmo tempo, a única via de acesso possível para se

---

<sup>15</sup> SÁ, A travessia do oposto, p. 118.

dramatizar escolhas e rupturas e apontar possíveis caminhos. Como diz Clarice, numa frase lapidar melancólica, “só voa o que tem peso” (PSGH, p. 92).

Olga de Sá parece reconhecer este drama do paradoxo (a melancolia), contradizendo-se em relação a sua assertiva anterior, em que atrela a melancolia à tristeza, fazendo uso do sentido hegemônico e simplificador desta correlação. Tal reconhecimento se dá ainda neste livro, quando analisa *A paixão segundo G.H.*: “Sabemos, dirá G.H., que a condição humana é dor e essa é a nossa paixão”.<sup>16</sup> Ou ainda: “A paixão é a dor contra o hábito, que insensibiliza”.<sup>17</sup> Do mesmo modo, ainda na análise da personagem G.H., a autora também admite a dualidade existente em Clarice Lispector: “A dor não é algo que lhe acontece episodicamente, mas o *que se é*. A condição humana”.<sup>18</sup> E aqui nesta colocação sobre *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, fica mais latente ainda o reconhecimento por parte de Sá de que toda a trajetória das narrativas de Clarice, se não é constituída exclusivamente pela dor, pelo menos a comporta como a outra face de um paradoxo inevitável que é a melancolia:

*Neste itinerário de Clarice, o paradigma já não é o “perder x ganhar”, embora a dor continue sendo a outra face da alegria e do prazer, e o ódio, a outra porta do amor. [...] Clarice nunca escreveu por brincadeira. Como diz de si mesma: “Sou mulher séria” [...].*

*Uma mulher séria que faz seu jogo ficcional, com matrizes da vida: amor/morte, dor/alegria.*<sup>19</sup>

Assim, a teoria sobre a melancolia em alguns textos clariceanos surge como uma tentativa (aberta, como toda a tentativa) de reunir estes paradoxos para deles extrair uma proximidade com a condição “pós-utópica” a que estamos submetidos. Uma condição que permite a dor perante o esvaziamento das certezas, o que pode

---

<sup>16</sup> SÁ, *A travessia do oposto*, p.120.

<sup>17</sup> SÁ, op. cit., p. 134.

<sup>18</sup> SÁ, op. cit., p. 158.

<sup>19</sup> SÁ, op. cit., p. 212.

conduzir a uma atitude de contestação e mudança, e, ao mesmo tempo, o riso, a ironia, a burla e o cinismo, como sintoma da crença de que nada resta a fazer.

Neste sentido, por que a melancolia contida na obra de Clarice pode ser uma forma de resistência diante da coisificação do mundo moderno? Por que esta escritura dilacerada, feita dos escombros da linguagem, pode servir como alegoria de uma humanidade que também presencia as ruínas de uma natureza silenciada pelo totalitarismo da razão? Para respondermos a estas perguntas teremos que recorrer a Walter Benjamin, em seu *Origem do drama barroco alemão*,<sup>20</sup> e a Olgária C. F. Matos, que retomou e ampliou as noções deste autor sobre a melancolia em *Os arcanos do inteiramente outro*<sup>21</sup> e também em *O iluminismo visionário*.<sup>22</sup> Além do mais, teríamos que incursionar neste capítulo por algumas considerações desenvolvidas por Julia Kristeva (que retoma Freud) em *Sol Negro*.

## 1.1 Benjamin melancólico

Integrante da Escola de Frankfurt,<sup>23</sup> na fase em que ela emigrou para os Estados Unidos, Walter Benjamin considerava-se um indivíduo melancólico por

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. e apres.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.

<sup>21</sup> MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro* : a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 1ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1989.

<sup>22</sup> MATOS, Olgária. *O Iluminismo visionário* : Benjamin, leitor de Descartes e Kant. 1ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1993.

<sup>23</sup> Segundo Barbara FREITAG (In: *A teoria crítica*: ontem e hoje. 3ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1990), “com o termo *Escola de Frankfurt* procura-se designar a institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não-ortodoxos, que na década dos anos 20 permaneceram à margem de um marxismo-leninismo clássico, seja em sua versão teórico-ideológica, seja em sua linha militante e partidária” (p. 10). Este termo surgiu posteriormente aos trabalhos destes intelectuais para designar uma unidade geográfica que, segundo Freitag, já na época do pós-guerra, não existia mais. Em 1923, chamava-se Instituto de Pesquisa Social e era vinculado à Universidade de Frankfurt. Este Instituto surgiu através da idéia de se realizar um trabalho sobre os movimentos operários na Europa e ficou sob a gestão de Gruenberg até 1930. A partir daí, assumiu o filósofo Max Horkheimer, que foi o maior responsável pela institucionalização do Instituto, privilegiando a pesquisa e a análise crítica dos problemas do capitalismo moderno. Em 1934, Horkheimer transferiu o Instituto para Nova Iorque, vinculando-o à Universidade de Columbia. Neste período, o Instituto concedeu cerca de cinquenta bolsas de estudos e de pesquisas a intelectuais e judeus perseguidos pelo nazismo na Europa. Um dos contemplados foi Walter Benjamin, que entre 1933 e 1938 permaneceu em Paris, custeado por uma destas bolsas do Instituto. Em 1943, quando tentava fugir do regime nazista após ter sido recolhido a um campo de concentração, é preso novamente, o que o leva a suicidar-se. Os trabalhos da

excelência: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro da revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações...”<sup>24</sup> Todos os traços que ele parecia ver no melancólico são os traços da sua própria biografia, conforme nos esclarece Sontag: a solidão na metrópole moderna; o caminho sem destino do *flâneur*; a propensão para viagens; os labirintos e encruzilhadas com os quais constantemente se defrontava; a tendência a colecionar coisas em detrimento ao relacionar-se com pessoas; a necessidade de ficar só, de um lado, e a amargura de sentir-se só, de outro; a ironia, que “é o nome positivo que o melancólico dá à sua solidão, às suas escolhas associadas”;<sup>25</sup> a valorização do espaço em detrimento ao tempo (como faziam os dramaturgos barrocos para escapar da desintegração da história e atingir a intemporalidade do paraíso<sup>26</sup>); entre outros traços. Uma outra característica do temperamento saturnino, salientada por Sontag e vivenciada e propalada por Benjamin a respeito de Kafka, é a tendência à decifração e à construção do eu. Logo, para a autora, este seria o temperamento adequado aos intelectuais, aos artistas e aos mártires. Características que podem ser encontradas no próprio Benjamin.

Um dos exemplos sintomáticos do quanto Benjamin projetava seu temperamento melancólico na escolha de seus temas é *Origem do drama barroco alemão*<sup>27</sup> (1928), onde o autor destaca o papel da morte na estética barroca. Nesta

---

Escola continuaram nos Estados Unidos até 1950, quando Horkheimer retornou a Frankfurt e lá reconstruiu o Instituto. Aposentou-se em 1967, passando a diretoria para seu colega Adorno. Este, por sua vez, morreu em 1969 e a partir daí surgiram vários conflitos na Alemanha que pareciam anunciar o fim da teoria crítica formulada pela Escola. Entretanto, Jürgen Habermas, que é considerado o grande herdeiro intelectual da teoria crítica, vai reformulá-la e salvá-la do pessimismo a que havia submergido, mantendo-a viva até hoje.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. Citado por SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad.: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre e São Paulo : L&PM, 1986. p. 86.

<sup>25</sup> SONTAG, op. cit., p. 103.

<sup>26</sup> Seguindo a concepção de Benjamin sobre o tempo e o espaço, SONTAG, op. cit., diz: “O tempo não nos concede muitas oportunidades: ele nos impele para trás, empurrando-nos pela estreita passagem do presente que desemboca no futuro. O espaço, ao contrário, é amplo, fértil de possibilidades, posições, interseções, passagens, desvios, conversações, becos sem saída, ruas de mão única” (p. 91).

<sup>27</sup> A propósito deste livro, Willi BOLE (*Alegoria, imagens, tableau*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994. pp. 411-432) nos presta alguns esclarecimentos: Benjamin estudou o barroco a partir dos problemas levantados pelas vanguardas históricas das décadas de 1910 e 1920. Utilizando-se da imagem dialética (segundo Bole, “superposição de épocas diferentes, com imagens comparativas que fazem com que o pósterio ‘desperte’ e conheça sua própria época”), Benjamin tinha interesse em criticar a postura historicista (recorrente na vida pública e especialmente na academia) de estudar o passado através de um “esquecimento do presente”. E é também da imagem dialética que Bole pretende se servir, uma vez que quer decifrar a época atual através dos textos benjaminianos. Tarefa que

estética, a alegoria<sup>28</sup> era largamente utilizada pelos dramaturgos barrocos alemães a serviço do poder absolutista da “República de Weimar”. Subordinando o uso e a função da alegoria a uma visão imutável da história, estes dramaturgos pretendiam negar a história como um tempo de mudança: “O barroco retoma a postura medieval de fuga do mundo e o *tópos* da desvalorização da vida terrena, para readaptá-los aos fins seculares do Estado moderno, substituindo a perspectiva da história da salvação por uma visão da história como história natural”.<sup>29</sup> De fato, se “na estética clássica, dominada pelo ideal da ‘bela aparência’, a arte, enquanto símbolo, aponta para a redenção, na estética barroca ela busca, enquanto alegoria, tudo quanto é inacessível à redenção: em última análise, a morte”.<sup>30</sup> E daí a predominância da caveira, enquanto expressão alegórica desta morte, e o culto às ruínas, enquanto manifestação da caducidade e da deterioração da natureza em oposição à visão clássica, que se apoiava no conceito de natureza eterna. Sendo assim, “como é que Benjamin consegue transformar ou ‘transfuncionalizar’ a alegoria, enquanto representação de um mítico tempo ‘parado’, num signo radicalmente histórico?”, pergunta Willi Bole. Segundo o autor mesmo esclarece, para além de ser o signo da retórica e da historiografia oficiais, a alegoria pode se transformar na expressão de um outro discurso. A alegoria barroca traz à tona a falta de liberdade, a imperfeição, a caducidade do corpo, o que era vedado ao classicismo. E, ao trazer à tona as ruínas e os fragmentos imagéticos, acaba por revelar uma visão da história como tempo

---

considera difícil, afinal entre a época de Benjamin e a Pós-Modernidade muitas transformações foram operadas e muitas utopias caíram. “Sendo que a Pós-Modernidade, a rigor, começou em 1933...”, ressalva ele.

<sup>28</sup> Segundo levantamento de MATOS, em *Os arcanos do inteiramento outro*, a alegoria “consiste etimologicamente em dizer *outra coisa* do que se quer dizer, ou dizer algo para fazer compreender uma outra por procedimentos oblíquos – *aleo* (um outro), *agoreien* (dizer)” (p. 114). Olgária rastreou algumas diferenças entre símbolo e alegoria, baseando-se em Benjamin e Panofsky, a saber: enquanto o símbolo tem um caráter instantâneo (como a fulgurância de um relâmpago, nas palavras de Benjamin), a alegoria traz consigo seu envelhecimento histórico e é tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua compreensão quanto sua construção. Além disto, enquanto o símbolo faz-se pela utopia de uma evidência de sentido, a alegoria surge da impossibilidade de unir expressão e significação (impossibilidade de um *sentido eterno*): “A alegoria é o sentido da ambigüidade em um mundo de ‘ruínas e fragmentos’, no qual nenhuma totalidade é garantida” (p. 117).

<sup>29</sup> BOLE, op. cit., p. 427.

<sup>30</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987. p.

inconcluso, tempo de transformação possível. Baudelaire soube usar com propriedade esta ambigüidade alegórica. Mesmo sendo produtor de mercadoria poética, eis que o poeta combate a idealização e o fetichismo da mercadoria com a desidealização alegórica. Ele, juntamente com todo o “lixo humano”, com todos os “iluminados profanos”, com todos os “vencidos” que ficaram à margem da modernização desenfreada, tornam-se os visionários melancólicos que desestabilizam o fluxo da história que se quer natural e contínua. Este paradoxo do barroco leva, então, o melancólico a tirar a vida do objeto para logo a seguir dotá-lo de outras significações, ressuscitando-o. Dando-lhe uma alma, consegue salvá-lo para a eternidade. O objeto fica, assim, fora de seu contexto original e à mercê do alegorista que lhe dá o significado que bem entender. A alegoria é, portanto, segundo Benjamin, o único meio de se obter prazer, uma vez que é a única via de significação do que está petrificado. É por isto que o Barroco converte-se num mundo de culto aos fragmentos e à contemplação das ruínas. “Quanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla”.<sup>31</sup> E os equivalentes na modernidade deste melancólico barroco seriam o *flâneur* e o colecionador. O primeiro pela sua capacidade de perambular pela caducidade da grande metrópole, contemplando o mundo das coisas como mero espectador. O segundo pela propensão a acumular coisas obsoletas, transformando-as em objetos de contemplação e desejo. Não parece ser à toa que, como nos lembra Matos, Benjamin torne o século XVII, do “drama barroco”, contemporâneo dos modernos anos 30, uma vez que ambos sucumbem à transitoriedade das coisas. E no século XX este domínio absoluto das coisas sobre o homem é a hegemonia das forças impessoais do mercado. Num mundo onde a mercadoria exerce o fascínio que as ruínas exerciam sobre o homem barroco, a natureza e a história morrem e a aura e a memória são perdidas. “Não havendo mais um centro fixo no mundo, todas as coisas caem no vazio onde nada pode sustentá-las ou orientá-las. O luto abandona, assim, a esfera dos puros sentimentos e

---

<sup>31</sup> SONTAG, *Sob o signo de Saturno*, p. 93.

penetra na ordem da história. O século XVII – nosso contemporâneo – é uma época de morte, de ruínas e de desertificação”.<sup>32</sup>

O caráter saturnino do barroco e da atualidade tem em comum estes dois traços: a ruína e a decadência. E a melancolia advém da constatação do emudecimento da natureza e da desordem da história. É desta difícil lucidez que nascem as aparições, as inspirações, as esperanças e as visões do melancólico de que nos fala Benjamin. Na impossibilidade de encontrar uma saída, uma vez que a desordem é a marca tanto do sujeito quanto da história, o melancólico cria suas crenças e seus fantasmas.

Se quisermos ilustrar como esta importância dos fragmentos e das ruínas para o melancólico acontece na obra de Clarice Lispector, basta vermos esta passagem de *Um sopro de vida (Pulsações)*, onde o narrador traça uma série de considerações de como se processará sua escritura:

*Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro.[...] Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. [...] Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não a da árvore.[...] O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (SV, pp. 18-19, grifos nossos).*

Ao preferir os destroços ao inteiro, os fragmentos ao todo, a casca ao núcleo, as laterais ao centro, o texto acima converte-se num paradigma barroco. Como diz Villaça, a propósito do livro *Atire em Sofia*, o barroco caracteriza-se pelos apelos à alegoria, ao oxímoro, à totalidade aberta, ao detalhe dissonante, a idéias antitéticas, ao excesso, ao enamoramento do detalhe, à paixão do fragmento, à aceitação/negação da falta:

---

<sup>32</sup> MATOS, Olgária, *O iluminismo visionário*, p. 30.



*O poder figural do Barroco se inscreve no centro da narrativa como crise de representação. Poder figural no sentido de comportar ausência e presença, prazer e desprazer. Duplo sentido e ambivalência, sem ultrapassagem para síntese, como assinala Benjamin. A alegoria barroca coloca em cena o outro, o divino, escritura que é experiência de interiorização da morte.*<sup>33</sup>

A propósito, costuma-se falar hoje em uma estética neobarroca, caracterizada pelos traços excessivos, pela indeterminação, pelo culto às ruínas, marcas indeléveis deste nosso tempo. “Neobarroco como procura de formas em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade, investidas de valores próprios do contemporâneo”,<sup>34</sup> explica Nizia Villaça. Para Eugenio D’Ors, o barroco é a forma típica dos momentos de crise e transição, como o foram a época do romantismo ou do surrealismo. A retomada do termo na pós-modernidade revela similaridades com o século XVII: crise do sujeito, crise do real, crise das representações, desterritorialização, fragmentação, etc. Conforme Villaça, estamos presenciando o ressurgimento do sujeito barroco, que se contrapõe ao sujeito centrado e capaz de fazer revoluções da modernidade. Na pós-modernidade, “o sujeito oscila entre a percepção distraída, o medo, o dar de ombros de um sujeito fraco do saber, entre um mínimo eu que se retrai e um sujeito forte do desejo e das pulsões: um sujeito barroco”.<sup>35</sup> Este sujeito, na visão da autora, é o único capaz de proferir uma linguagem individual, de classe, de cor ou de raça. O barroco propiciaria a descolonização, a descentralização lingüística, a desestabilização de fronteiras e margens em prol de novas metabolizações, novos hibridismos e reciclagens. É por isto que ele é “horror que encanta, claridade obscura, estética da alteridade e do paradoxo”.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> VILLAÇA, **Paradoxos do pós-moderno**, p. 148.

<sup>34</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 126.

<sup>35</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 125.

<sup>36</sup> VILLAÇA, op. cit., p. 127.

Cabe ao nosso tempo tirar vantagem deste paradoxo, a fim de transformar a melancolia passiva do contemplador de ruínas do século XVII na melancolia ativa e emancipatória de Benjamin. Desafio que o neobarroquismo dos textos clariceanos não se furta a nos instigar.

## 1.2 A Melancolia Ativa de Benjamin

Acompanhemos agora o terceiro capítulo da *Origem do drama barroco alemão*, onde Benjamin irá nos contar a história da melancolia desde a Antigüidade, passando pela Idade Média até chegar na Renascença. Cada um destes períodos apresentou uma concepção diferente do fenômeno. Na Antigüidade, por exemplo, a melancolia supunha um vínculo entre a genialidade e a loucura, sobretudo na visão de Aristóteles, para quem a melancolia estimulava a capacidade profética, e, mais tarde, na visão de Kant, que também atribuía a ela um caráter visionário e premonitório. Já a Idade Média não via com bons olhos a melancolia. Neste período, a escola médica de Salerno a associava à existência de um elemento seco e frio, fabricado no baço, e que era denominado *bilis negra*. Este elemento era responsável pela tristeza, pela inveja e pela ganância contidas nos olhos de um melancólico. Data também deste período uma outra concepção que alimentou a teoria sobre o melancólico: a astrologia. Dentre as influências astrais, a mais decisiva era a que vinha de Saturno.<sup>37</sup> Este, por ser o planeta mais afastado da terra, convidaria à contemplação e ao afastamento da vida cotidiana, o que acabaria por desenvolver um saber mais elevado, espiritual e profético. Ao mesmo tempo, por Saturno ser um planeta pesado, frio e seco, ele também seria o responsável pela depressão e pelo

---

<sup>37</sup> Ver em Walter Benjamin o fragmento intitulado *O anel de Saturno ou sobre a construção em ferro*, onde o autor discorre sobre uma ponte (citada em *Um outro mundo* de Granville) cujas extremidades podiam ser visualizadas ao mesmo tempo e cujos pilares se apoiavam sobre planetas que se conduziam de um mundo a outro. O pilar 333.000 repousava em Saturno, indicando que o anel deste planeta era um balcão circular onde os saturninos iam à noite. As pontes do texto são construídas a partir de suas extremidades: de um lado, a visão utópica, e de outro, a da matéria – o ferro figurando como uma das camadas de um palimpsesto histórico, para falar da torre Eiffel que tinha sido considerada uma construção em seus andaimes.

apego à vida terrena. Eis aqui a dialética de Saturno, desenvolvida por alguns teóricos desta época e retomada na Renascença, só que agora tentando separar ao máximo a melancolia dita vulgar, que leva à loucura, da melancolia sublime, que é força espiritual. Nunca, segundo Benjamin, se tentou tanto preservar a teoria do gênio na melancolia saturnina como na Renascença. E para isto a influência da astrologia e a criação de símbolos como o cão e a pedra<sup>38</sup> foram decisivos.

Assim, Benjamin faz uma pormenorizada análise do ser melancólico, sobretudo no drama barroco alemão que, conforme ele, “cria seus tipos dramáticos segundo a imagem escolástica medieval da melancolia”.<sup>39</sup>

É interessante verificarmos que a obra de Clarice Lispector é permeada por esta concepção dialética da melancolia saturnina como abismo e êxtase ao mesmo tempo, desenvolvida na Idade Média.<sup>40</sup> Afinal, como já declarou Clarice à Olga Borelli, “a extrema felicidade se parece tanto com a infelicidade. Ambas são tão dramáticas. Ambas são a vida”.<sup>41</sup> Para ilustrar, eis alguns exemplos extraídos especialmente de *Água viva*, onde é sintomático este efeito paradoxal. Neste livro, as duas faces da melancolia não são meramente opostas, mas complementares:

*[...] Não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (AV, p. 14).*

*Sou uma árvore que arde com duro prazer. [...] Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite (AV, p. 44).*

---

<sup>38</sup> Segundo nos informa Benjamin (In: **Origem do drama barroco alemão**, p. 174), a velha tradição acreditava que o organismo do cão era dominado pelo baço e daí a semelhança deste animal com o melancólico. Quando o baço se degenera no animal, ele sucumbe à tristeza e à raiva e passa a simbolizar o aspecto sombrio do melancólico. “Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador”. O simbolismo da pedra viria do fato de ela ser um elemento frio e seco. Benjamin especula também, com base em suas análises, que “exista na massa inerte uma referência ao conceito teológico do melancólico, contido num dos pecados capitais: a *acedia*, a inércia do coração” (p. 177).

<sup>39</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 179.

<sup>40</sup> Desenvolveremos esta aproximação com mais profundidade no último capítulo do nosso trabalho. Por enquanto, estamos apenas ilustrando a afinidade desta dialética saturnina com o texto clariceano, especialmente em *Água Viva*.

<sup>41</sup> BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. p. 19.

*E o eclipse do sol causa terror que no entanto anuncia um esplendor de coração (AV, p. 47).*

*Estou melancólica. É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras. E descanso na melancolia (AV, p. 56).*

*Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa (AV, p. 69).*

*É dor de parto, mas nasce algo que É (AV, p. 150).*

É deste limiar, desta possibilidade de mutação do olhar melancólico, que para Benjamin não é a fronteira entre dois opostos mas uma experiência dialética que pode conduzir a uma zona de passagem, que nascerá a *melancolia ativa*. Esta se contrapõe ao imobilismo da melancolia alegórica do contemplador de ruínas, porque tem consciência que nestas ruínas pode estar a redenção da história. Assim, conforme Benjamin, a melancolia “assinala, ao mesmo tempo, o começo e o fim da tristeza”.<sup>42</sup>

É baseada neste ativo paradoxo benjaminiano que a escritura fragmentária de Clarice passeia, feito *flâneur*, entre a esquina do espaço textual com a do tempo histórico contemporâneo, percorrendo passagens labirínticas nem sempre de mão-única.

### 1.3 Kristeva e a falência da linguagem

De igual modo, apenas dando um enfoque psicanalítico,<sup>43</sup> Julia Kristeva vai falar da propensão do melancólico para a ambivalência e para a criação. A autora de *Sol negro: depressão e melancolia*<sup>44</sup> também vai traçar a origem deste tipo de

---

<sup>42</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, pp. 45-46.

<sup>43</sup> Kristeva retoma aqui as noções desenvolvidas por Freud em *Luto e melancolia*. Retomaremos este artigo na análise de *Água viva*.

<sup>44</sup> KRISTEVA, Julia. *Sol negro : depressão e melancolia*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Roxo, 1989.

humor ao longo da história. Segundo ela, o primeiro a refletir profundamente sobre as relações que os filósofos mantinham com a melancolia foi Aristóteles, nas *Problemata* (30, I). Para ele, a bílis negra (*melaina kole*) determinava os grandes homens. Embora tenha se servido das noções hipocráticas (os quatro humores e os quatro temperamentos), o filósofo inova ao extrair a melancolia da patologia para situá-la na natureza e diz que ela decorre do *calor* (princípio regulador do organismo) e da *mesotes* (interação controlada de energias opostas). Desta forma, a melancolia não seria uma doença do filósofo, mas seu *ethos*, sua própria natureza. Schelling, em *A melancolia do homem genial*, parece concordar com Aristóteles ao dizer que o filósofo seria “melancólico por superabundância de humanidade”. Como Kristeva não aprofundou a teoria dos quatro humores, recorreremos à Olgária Matos, que rastreou esta concepção desenvolvida na Antigüidade Clássica nos dois livros que já citamos. Segundo esta teoria, o melancólico seria sonolento, covarde, preguiçoso, triste e mais uma série de outros adjetivos denegridores. Tudo porque sua alma e seu corpo sofreriam um desequilíbrio na proporção de quatro fluidos básicos: a bílis, o fleugma, o sangue, a bílis negra. Estes quatro fluidos corresponderiam aos quatro elementos da natureza – o ar, a água, o fogo e a terra – e assim determinariam quatro temperamentos humanos relacionados aos quatro ventos, às quatro estações, às quatro horas do dia e às quatro fases da vida. Esta concepção, que predominou da Antigüidade até o século XVII, dizia ser a melancolia “uma doença da região abdominal, comandada pelo pâncreas, onde se acumula a atrabílis e de onde exalam vapores tóxicos para o cérebro”.<sup>45</sup> A única verdadeira inclinação do melancólico seria o estudo, uma vez que o trabalho perdeu o sentido para ele.

Até aqui a melancolia era vista como a reveladora da verdadeira natureza do Ser. Mas, a partir da Idade Média, esta noção vai ser modificada, segundo Kristeva, em duas direções. De um lado, há uma volta às cosmologias da Antigüidade tardia que ligava a melancolia a Saturno, planeta do espírito e do pensamento. De outro, a

---

<sup>45</sup> MATOS, *O iluminismo visionário*, p. 82.

tristeza passa a ser vista como um pecado pela teologia cristã, uma vez que ter um espírito taciturno significava ter perdido Deus. Vem desta concepção a idéia de que os suicidas estariam condenados a se transformar em árvores. O que destoa do rigor desta noção sobre a melancolia é o fato de os monges medievais cultivarem a tristeza como meio paradoxal de se chegar à verdade divina e de provar que tinham fé. É o que se chama de ascese mística (*acedia*).

Mas é na Renascença que a melancolia vai se tornar a mais temida de todas as doenças, segundo levantamento de Matos, porque passa a ser vista como uma doença da imaginação e, portanto, mais dolorosa do que o sofrimento físico. Para combater os delírios e alucinações que provinham dela, a magia natural recorrerá aos astros e aos elementos da natureza. No começo da modernidade, a dor seria uma resistência à ruptura entre o homem e a natureza, ocultada pela ciência e pela razão cartesianas. Contra este projeto de uma razão autônoma e poderosa, a melancolia torna-se um obstáculo ameaçador. “Razão pela qual Benjamin considera a *Melancolia I* de Dürer o ícone fundador da modernidade: no deserto da evidência técnica e da organização racional do espaço geométrico, subsiste a aspiração pelo mundo divino”.<sup>46</sup>

Traçadas estas considerações sobre a melancolia, o que chama a atenção de Kristeva é o fato de ela se manifestar mais veementemente em tempos de crise. “As épocas que vêem o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro”,<sup>47</sup> constata ela. Mas é bom não confundir a melancolia com o estupor de manicômio que, segundo Kristeva, leva o mesmo nome. Ambos diferem clinicamente. A melancolia é a “sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação”.<sup>48</sup> Chama-se depressão neurótica, conforme a autora, quando os fenômenos de abatimento e de excitação são de menor intensidade. Entretanto, os

---

<sup>46</sup> MATOS, op. cit., p. 85.

<sup>47</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 15.

<sup>48</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 16.

limites entre melancolia e depressão são imprecisos<sup>49</sup>, e, partindo de uma perspectiva freudiana, Kristeva prefere juntar estes termos, sem distinguir as particularidades dos dois, uma vez que ambos têm estes traços em comum: a intolerância à perda do objeto e a falência do significante, em particular da linguagem.

Para Julia Kristeva o estágio melancólico assinalaria que o sujeito não sabe perder. Assim, qualquer perda acarretaria a perda do próprio Ser, transformando-o num ateu radical e soturno. Ele teria “o sentimento de ser deserdado de um bem supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia significar”.<sup>50</sup> A melancolia apoiar-se-ia, então, numa intolerância à perda da coisa e na falência da linguagem. Para o deprimido, a tristeza seria o sucedâneo do objeto perdido que ele domestica e acaricia por não encontrar outro. Entretanto, mesmo ateu, o melancólico é um místico. Ele tentará restituir a linguagem através da mediação de um deus. É o caso da protagonista de *A paixão segundo G.H.*, que, tal qual a criança que tenta superar a separação da mãe proferindo as primeiras palavras,<sup>51</sup> tenta ultrapassar o silêncio em que caiu através da busca de um deus. A narrativa transforma-se numa indagação metafísica, carregada de misticismo e apelo a uma totalidade que extrapola a esfera religiosa. O resultado desta oração que advém da necessidade de se unir a um outro superior é a própria escritura. O começo da escrita representa a saída da tristeza. E esta saída é o êxtase, misto de dor e prazer, conforme encontramos em vários fragmentos do livro:

*Falar com deus é o que de mais mudo existe. [...] A mudez está me doendo como uma destituição. [...] Mas eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio, e para falar com o Deus devo juntar sílabas desconexas* (PSGH, p. 103).

---

<sup>49</sup> Consultado o psicanalista Dr. Oscar Reimundo, este considera a melancolia diferente da depressão, observando que a psicanálise tende a tratar a melancolia como neurose ou histeria. Já a psiquiatria desloca o termo “depressão”, utilizado na economia para indicar um período de crise, para aproximá-lo da melancolia.

<sup>50</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 19.

<sup>51</sup> Segundo KRISTEVA, em *Sol negro*, “a criança-rainha torna-se irremediavelmente triste antes de proferir suas primeiras palavras: é a tristeza de ser separada de sua mãe, sem retorno, desesperadamente, que a faz decidir-se a tentar reencontrá-la, da mesma forma que os outros objetos de amor, primeiro na sua imaginação, depois nas palavras”. E completa: “Se não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica” (p. 13).

*Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer. Mas agora estou começando a amar a coisa! (PSGH, p. 93).*

Existem aqui, como já se pode ler, traços que aproximam o texto de Clarice das noções desenvolvidas por Kristeva e que aprofundaremos mais adiante em nosso trabalho. Por enquanto, a título de exemplificação do que nos coloca a autora, nota-se que toda a desesperança inicial de G.H. é substituída por um senso de liberdade, à medida que a personagem busca a reconstrução do desmoronamento do ser pela palavra.

Eis por que o melancólico é um ser contraditório por excelência.<sup>52</sup> Suas ações e suas palavras são paroxísticas, afinal “as delícias do sofrimento podem conduzir a um gozo triste que vários monges conheceram e que Dostoievski, mais próximo de nós, exalta”.<sup>52</sup> Nele se fundem dor e êxtase, silêncio e palavra, niilismo e fé.

Para Bornheim, “a experiência negativa supõe algo que é negado; supõe, portanto, uma afirmação primeira, sem a qual a negatividade perde a sua raiz. Mas por outro lado, refere-se a algo que transcende a experiência negativa. Assim, por exemplo, a experiência de infelicidade só pode ser compreendida a partir de uma inserção no horizonte de uma felicidade possível”.<sup>53</sup>

Se, de um lado, “os objetos e os significantes, denegados na medida em que são identificados com a vida, adquirem o valor do não-sentido: a linguagem e a vida não têm sentido”, de outro, “pela clivagem, um valor intenso e insensato é restituído à Coisa, ao Nada: ao não-significável e à morte”.<sup>54</sup> Daí a ambivalência do melancólico, que, mesmo ferido e incrédulo quanto à linguagem, é, segundo Kristeva, um afetoso.

---

<sup>52</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 52.

<sup>53</sup> BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar* : o pensamento filosófico em bases existenciais. 7ª ed. Rio de Janeiro : Globo, p. 78.

<sup>54</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 54.



Para Barthes, se a ambigüidade melancólica não desemboca no afeto, desemboca na doçura: “Assim, às vezes, a infelicidade ou a alegria desabam sobre mim, sem nenhum tumulto posterior, nenhum outro sofrimento: estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto. Este pensamento levemente tocado, experimentado, tateado, pode voltar. Ele nada tem de solene. É exatamente a doçura”.<sup>55</sup> Barthes acredita que esta “doçura” do abismo venha precisamente da ausência de responsabilidade que o sujeito experimenta, sob o efeito de uma hipnose. O enlutado transferiria a incumbência do ato de morrer a Deus ou à Natureza, menos ao outro. É o que podemos constatar neste fragmento de *Água viva* que, embora longo, dá uma idéia clara desta ambigüidade melancólica em relação à fé. Neste trecho, reza-se uma prece ao Deus, embora o Deus esteja ausente:

*Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base das palavras cegas. Mesmo para os descrentes há o instante do desespero que é divino: a ausência do Deus é um ato de religião. Neste mesmo instante estou pedindo ao Deus que me ajude. Estou precisando. Precisando mais do que a força humana. Sou forte mas também destrutiva. O Deus tem que vir a mim já que não tenho ido a Ele. Que o Deus venha: por favor. [...] Corro perigo como toda a pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei – assim como se come e vive o gosto da comida. Minha voz cai no abismo do teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva (AV, pp. 61-62, grifos nossos).*

Notamos que toda a desesperança inicial é substituída ao final por um senso de liberdade. Para que isto ocorra, oposições como desespero/divino, ausência de Deus/ato de religião, forte/destrutiva, espera/inesperado, voz/silêncio, asas/abismo,

---

<sup>55</sup> BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. 4ª ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1984. p. 92.

vida/morte não se excluem, mas adquirem mais força à medida que, juntos, operam uma transformação melancólica.

Tentando alcançar a palavra, o melancólico constantemente esbarra no silêncio. Diante da ameaça da mudez, a narrativa melancólica pretende desdobrar as asas, livre, mas o poder do abismo sempre a atrai para baixo. A linguagem só pode se fazer retratando este sentimento melancólico ambíguo, ou seja, através de paradoxos e oxímoros. Este é o ciclo vital de *Água viva*, sintetizado no fragmento acima exposto: o silêncio inicial leva o sujeito ao desespero; o desespero leva à procura do Deus, “cujo filho é o verbo”; e Deus remete novamente ao mais puro silêncio. Entretanto, é na procura em si, embora infrutífera quanto aos fins, que a linguagem alça vôo e se salva. Após o abismo da mudez, a saída triunfal de quem venceu o silêncio recapturando a vida. Não sem antes aceitar a morte. “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (SV, p. 11). E esta saída, como diz Barthes, é o êxtase: “Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarço meu luto sob uma fuga: me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito responsável: saio: é o êxtase”.<sup>56</sup>

Para Kristeva, este êxtase é um antídoto eficaz contra a morte. “Em lugar da morte, e para não morrer da morte do outro, eu produzo [...] um artifício, um ideal, um ‘além’ que minha psique produz para se colocar fora dela: *êx-tase*”. Este processo só pode se consumir através da sublimação, onde o belo é capaz de substituir qualquer pesar proveniente da perda de um outro. Assim, a melancolia abrange dois pólos, conforme Kristeva: o da opacidade e do ideal. A opacidade que o melancólico experimenta vem da falta de significação do mundo. Pela obra de arte processa-se uma alquimia dos signos (musicalização dos significantes, polifonia dos lexemas, desarticulação das unidades lexicais, sintáticas, narrativas), que fará voltar

---

<sup>56</sup> BARTHES, op. cit., pp. 10-11.

o sentido para o melancólico. O sujeito oscila, então, “entre as duas bordas do sentido e do não-sentido, de Satã e de Deus, da Queda e da Ressureição”.<sup>57</sup>

E é desta dialética do melancólico vivenciada pelas personagens clariceanas que surgirá a tentativa de recuperar o que se perdeu. Como? Através da escritura. Afinal, como nos diz Kristeva,

*a criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca de triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida.*<sup>58</sup>

Ou nas palavras poéticas de Clarice Lispector: “Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação” (AV, p.90).

Recuperar esta linguagem submersa na mudez é a salvação. O desconforto advindo de tal mudez representa uma resistência à morte, seja ela de um “outro” (conforme a visão psicanalítica de Kristeva), seja ela do próprio sujeito mergulhado na caducidade de um mundo cada vez mais instrumentalizado (conforme a visão política de Benjamin). Num trabalho sobre ruínas como o de Clarice, a melancolia é regeneradora. É ela que propicia vidência e iluminação. Atributos que não faltam a esta autora e que são responsáveis pela transformação da angústia, proveniente de uma melancolia passiva, na *melancolia ativa* de que nos fala o filósofo.

---

<sup>57</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 98.

<sup>58</sup> KRISTEVA, op. cit., pp. 28-29.

## 1.4 Sopros de melancolia em Clarice

À parte as diferenciações dos conceitos explicitados acima, o que fica evidente em todos os casos é a ambigüidade e a propensão para a criação que atingem o melancólico. Elementos que, sem dúvida, encontramos em vários momentos da obra de Clarice. Assim, após termos identificado algumas visões sobre a melancolia, nos reportaremos nos dois capítulos seguintes a cenas do universo clariceano, enfocando aspectos comuns que configuram o sujeito melancólico. Estas cenas funcionam tanto como “cenas-enigma”,<sup>59</sup> no sentido moderno em que o leitor assume o papel de decifrador, quanto como “cenas-fulgor”,<sup>60</sup> no sentido em que a própria representação da escritura revela a teatralidade melancólica. Assim, deteremos a nossa atenção nas cenas que realizam a passagem entre movimentos contrários e extremos do melancólico, representadas no texto clariceano.

A inclinação para realizar viagens, por exemplo, sejam elas reais, ou interiores, encena a desestabilização da continuidade temporal e geográfica e, portanto, propicia iluminações profanas. Viajar é tudo o que o melancólico quer... Zona de passagem entre dois tempos indefinidos, estar em permanente viagem é a nossa condição contemporânea. Melancólica condição...

Outro exemplo de cena que aqui abordamos é a visionária, que representa uma inclinação à clarividência típica do melancólico. Utilizaremos a cena da montanha, recorrente em Clarice, como elemento alegorizador da iluminação profana. Do alto da montanha, podemos olhar com mais propriedade para o que foi e

---

<sup>59</sup> As “cenas-enigma”, lidas como indicadores do início da modernidade, teriam um exemplo em Machado de Assis ao pedirem a cumplicidade do leitor para o deciframento dos textos. Participante do ato da escritura, o leitor acaba por desestabilizar o papel central do autor.

<sup>60</sup> As “cenas-fulgor”, que serão abordadas no capítulo III deste trabalho, ao revelarem a teatralidade melancólica na escritura representada, aproximam-se mais, como se verá, da pós-modernidade. Entre as “cenas enigmas” e as “cenas-fulgor”, suas diferenças à parte, há uma necessidade comum de desestruturação barroca em relação à instituição literária. Tais cenas provocam movimento, abalo, deslocamento em moldes culturais engessados. Trabalhando num ponto intermediário entre a ruína e a ascensão, estas cenas, presentes no texto clariceano, representam a alegoria de um tempo que se ancora em extremos limites.

para o que será. Nela subimos não só para contemplar o passado, mas para reinventar o futuro.

Mais do que comportar cenas e personagens que traduzem o sentimento melancólico, a própria escritura clariceana está imbuída deste humor ao descrever sua cena, representando a representação (este percurso melancólico da escritura será analisado por nós nos capítulos IV e V). É no movimento da linguagem mesma que a ambigüidade melancólica se faz e se desfaz, num eterno fluxo de espraçamento que atinge seu ápice em *Água viva*. A própria linguagem viaja poeticamente feito seixo num rio sem fim, na água da palavra, onde o silêncio também habita, conforme sintetiza Caetano Veloso nesta canção:

*Água da palavra  
Água calada pura  
Água da palavra  
Água de rosa dura  
Proa da palavra  
Puro silêncio, nosso pai,  
Margem da palavra  
Entre as escuras duas  
Margens da palavra  
Clareira luz madura  
Rosa da palavra  
Puro silêncio, nosso pai.<sup>61</sup>*

Não é demais lembrar que o prefixo mela (do grego “mélas”) significa exatamente “lacuna em uma escritura”. A lacuna em uma escritura é a ausência da palavra, é o silêncio. Mas é, paradoxalmente, onde a palavra mais existe. Onde a palavra é água, é fonte, é vida. Porque “mela” também é a “designação comum aos

---

<sup>61</sup> VELOSO, Caetano. *A terceira margem do rio*. Do disco *Circuladô*.

oásis dos campos talados pelas secas”.<sup>62</sup> Entre a aridez muda da folha, a palavra é mela (“a palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” - PSGH, p. 14), é líquido, é bÍlis, é negra. A palavra é borrão, é melanina (pigmento negro) que suja a folha em branco. A palavra é rasura, mancha provisória, origem esquiva, escritura inaugural que habita a si própria e que só existe enquanto se faz. “O sentido não está nem antes nem depois do ato”. Escritura instantânea cujo horizonte é “a palavra que só pode dizer que o ser sempre começou já”.<sup>63</sup>

A narrativa que se retoma na busca infinita por uma origem que está nela mesma, os paradoxos que se tocam sem jamais se anularem, os silêncios entrecruzados por uma verborragia sem conta, a solidez que se liquefaz em ondas contínuas e repetitivas, toda esta viagem que a palavra empreende pelo curso do rio-folha, faz da linguagem clariceana um reflexo do momento de crise e melancolia deste fim de século. E mais do que apenas um reflexo, resistência e emancipação.

---

<sup>62</sup> Conforme FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p. 1114.

<sup>63</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo : Perspectiva, 1967. pp. 24-26. Para o autor, a anterioridade simples da Idéia, a busca por uma origem do ato literário, é um preconceito da crítica tradicional que se denomina “idealista”. “Escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido não tem outra residência... [...] O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio...”.

## Capítulo II

### DA PROPENSÃO A VIAGENS

*A viagem – disse Delatour –, além de tornar o ser humano mais silencioso, depura o seu olhar. A voz do verdadeiro viajante ecoa no rio silencioso do tempo. Ao ouvir esta sentença do meu professor, percebi que as grandes viagens que ele mencionara não se referiam a uma vida rastreada de aventuras, como a do viajante seduzido por um mistério intransponível, e sim da aventura do conhecimento, como alguém que viaja para aprender, e aprende para lembrar.*

Milton Hatoum

*Reflexão sobre uma viagem sem fim*

Deslocar-se... Ser como uma onda que se transforma sempre em outra onda apenas para evitar o imobilismo. E neste ir e vir incessante, ser responsável pelo movimento das marés que fluem soltas, tal qual uma imensa água viva. Deslizar em camadas marítimas no corpo sólido de uma folha em branco, destruindo os diques das palavras fixas para criar novos vagalhões textuais. Ter mais do que um ponto fixo, novamente deslocar-se, deslocar-se, sem porto, nem arestas, fluido, solto, viajante que nunca pára num constante vir-a-ser. Ser este sujeito que viaja solto para outros lugares, como quem anda errante pelo espaço terra, desconsiderando o tempo e a geografia. Melancólico sujeito, que, na impossibilidade de sucumbir à estagnação do espaço e do tempo, se desloca em ambos. Viajar, onda sem fim que carrega o velho e o novo, que se comprime e se espraia, se eleva e decai e que recria o amanhã.

A viagem, mais do que uma incursão por outros lugares, é a volta para dentro do eu. É ela que permite com mais facilidade que o sujeito melancólico “desvie” o seu olhar e procure a essência de um novo ver. Porque, se na viagem a lugares desconhecidos tudo é visto pela primeira vez, então tudo é passível de iluminação. A

viagem é necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também o gozo do desejo de criar o novo. O contraste inter-relacionado desses dois elementos desemboca invariavelmente na melancolia. Sobre a melancolia do viajante, Benjamin diz o seguinte:

*Em um amor a maioria procura eterno lar. Outros, muito poucos, porém, o eterno viajar. Estes últimos são melancólicos, que têm a temer o contato com a terra-mãe. Quem mantiver longe deles a melancolia do lar é quem eles procuram. A este mantêm fidelidade. Os livros medievais de complexões sabem da aspiração dessa espécie de homens por longas viagens.*<sup>64</sup>

Deve ser por isto que as personagens mais melancólicas de Clarice sucumbem ao desejo de viajar, sobretudo após uma ruptura brusca com alguém ou após algum acontecimento que desestabiliza o fluxo normal de suas vidas. Acontece com Joana, de *Perto do coração selvagem*, onde a melancolia antecede a viagem final empreendida por ela após perder o amante e o marido. Acontece com Martim, de *A maçã no escuro*, que, após cometer um suposto crime, viaja em fuga até uma fazenda em busca de sua verdadeira essência. Acontece com Angela Pralini, do conto *A partida do trem* (OEN), que, após se separar de um namorado dominador, parte em direção a uma fazenda na esperança de reconquistar a sua verdadeira identidade. Acontece com a protagonista de *A paixão segundo G.H.* que, se não chega a realizar uma viagem real como a de Joana, desloca-se no interior do próprio apartamento, transformando-o no cenário de uma aventura bizarra. É nesta propensão à viagem que identificaremos os traços melancólicos de algumas personagens clariceanas e identificaremos também o próprio movimento de sua escritura. Porque a escritura também viaja no hiato deixado por duas margens que se opõem na página. A palavra desloca-se negra (mela) num oceano branco, e é só por este efeito paradoxal que a narrativa existe. A partir desta melancolia recria-se novas paisagens, novas miragens,

---

<sup>64</sup> BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única** : obras escolhidas - vol. II. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. p. 41.



novos oásis textuais nos “secos dias de hoje”. Embarquemos, então, nesta formidável viagem por algumas cenas recorrentes no universo ficcional da autora para também iluminarmos o nosso olhar.

## 2.1 A viagem sem fim de Joana

Murada de um convés. Navio atracado, prestes a partir. Seu destino? Não importa... O que importa é que neste convés presenciamos a personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, pronta para partir, após ter sido abandonada pelo amante e pelo marido. Indispensável dizer o quão abalada encontra-se tal mulher que, naquela tarde mesmo, resolvera abrir-se para o mundo e para a morte. Neste momento, pingos grossos de chuvas começam a cair e ela vislumbra os passageiros com seus “olhares subitamente inquietos, fugindo da melancolia” (cf. PCS, p. 219). E é melancolia o que ela também começa a sentir, prenúncio do estado epifânico que nem sempre é feito de êxtase.<sup>65</sup> Após o estupor melancólico, eis que surge a revelação. *De profundis*. O que se lê depois é um desmoronamento do ser; a busca incessante de alguma coisa que se perdeu na cena corriqueira de um cais de porto: “De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés leves à beira do abismo” (PCS, p. 219). Nesta hora derradeira, há uma suspensão do tempo e do espaço, num mergulho profundo da protagonista dentro dela mesma. Fechando “as portas da consciência”, ela derrama um fluxo de “frases tontas” e implora a presença de Deus. “Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim” (PCS, p. 220). Ao querer partir, está em busca de algo que se

<sup>65</sup> Olga de SÁ (In: *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1993. p. 192-199.) distingue três tipos de procedimentos epifânicos em Joyce que, mais tarde, ela aplicará também a Clarice. O primeiro seria a *epifania-visão*, uma “revelação presentativa, imediata”. O segundo tipo, a *epifania-crítica como reversão irônica*, ou a “antiepifania”. E o terceiro a autora classifica como a *epifania-linguagem*, que seria revelada na própria palavra. Deste modo, a autora diz que os momentos epifânicos na obra de Clarice nem sempre são o banal transfigurado em beleza: “Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea”.

perdeu na derradeira lembrança. Procura o futuro além-mar,<sup>66</sup> na “água corrompida” que se transforma em “fio de água pura”, ou nos “desvãos da água”.

Este cais corriqueiro, com seus passageiros “ansiosos por reunir o tempo ao tempo”, passa a representar o corte entre o passado domesticado, estável, onde “as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável”, e o futuro, “região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada” (cf. PCS, p. 216). A viagem que a personagem Joana está prestes a realizar significa a ligação entre estes dois elos, uma ponte que ela terá que construir inventando uma linguagem. Embora, tal qual nos conta Milton Hatoum sobre o viajante Félix Delatour, o prazer da viagem possa ser efêmero, uma vez que é “permeado por um sentimento de perda: a sensação de liberdade na terra estranha é a revelação de algo que nos falta, algo que procuramos no porto do passado”.<sup>67</sup> Viaja-se, então, para se acrescentar algo a si mesmo.

Tal viagem não se fará sem a dor de quem, ao tentar encontrar-se, paradoxalmente, terá que se deixar para trás: “Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza” (PCS, p. 219).

Entretanto, esta fuga da *terra-mãe*, assim como da infância, não significa uma ruptura com o passado, uma vez que Joana a traz sempre à tona no presente. Mas “viver maior que a infância” significa que ela terá que se transformar, recriar-se com o que já tem e com o que vai conhecer. É aludindo constantemente à infância que a melancólica Joana vai preparar o seu olhar para a descoberta de uma nova linguagem, uma nova forma de vida. A infância nos ensina que a quebra da continuidade temporal é salutar para uma visão inovadora da história. Conforme Olgária Matos, “toda a infância é quebra de continuidade temporal, pois coloca entre épocas da vida uma camada de experiências que esquecemos, mas cuja intensidade

---

<sup>66</sup> Para Fredric JAMESON (In: **O inconsciente político**. São Paulo : Ática, 1992. p. 216) “o mar é tanto uma estratégia de contenção quanto um local de atividades reais: é uma fronteira e um limite decorativo, mas é também uma estrada, ao mesmo tempo para fora e para dentro do mundo...”.

<sup>67</sup> HATOUM, Milton. *Reflexão sobre uma viagem sem fim*. **Revista da USP**, n° 13, pp. 61-65, mar./maio. 1992.

foi tal que a fulgurância de uma recordação fragmentária é suficiente para reabrir nosso acesso à história.<sup>68</sup>

É por isto que os fragmentos da memória infantil foram para Benjamin tão decisivos. Segundo ele, o acesso a estes resíduos, remanescentes de uma época em que o tempo ainda era descontínuo, só se dá pela memória involuntária ou pelo sonho. Daí a importância de viver o passado com a intensidade de um sonho, experimentando o presente como o mundo da vigília. Esta visão iluminada, capaz de religar dois tempos num constante “circulo de vida”, já foi prodigiosamente utilizada por Joyce em *Um retrato do artista quando jovem*,<sup>69</sup> sobretudo no trecho em que o personagem Stephen é iluminado pela visão de uma moça que contemplava o mar. Neste momento, a busca de sua identidade atual não se realizará sem o caminho de volta para o que se era: “Onde estava, agora, a sua infância? Onde estava a alma que recuara suspensa do seu destino, para avaliar sozinha a vergonha de suas feridas e para em sua morada de sordidez e de subterfúgio governar por entre velhas mortalhas e grinaldas que murchavam ao menor contato? Ou onde estava ele?”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> MATOS, O Iluminismo visionário, pp. 62-63.

<sup>69</sup> JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo : Ediouro, 1989. Joyce foi um dos precursores em tirar a acepção religiosa e mística do termo epifania – *epi* (sobre) + *phaino* (aparecer, brilhar) = *epipháneia* (aparição) – para lhe dar um caráter literário. Aliás, Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, aproximará a epifania contida neste livro de Joyce da epifania presente em *Perto do coração selvagem*. E já que tanto o título quanto a epígrafe do livro de Clarice foram inspirados no livro de Joyce, parece-nos útil rastrear, como fez Olga, o conceito de epifania explicitado pelo personagem Stephen Dedalus. Numa passagem do livro de Joyce, Stephen conversa com o seu amigo Lynch e propõe-lhe traçar uma teoria baseada nas três qualidades da beleza, de Santo Tomás de Aquino: a *integritas* (inteireza), a *consonantia* (harmonia) e a *claritas* (radiação). Para ilustrar tal teoria, Stephen mostra a seu amigo um cesto que um entregador trazia na cabeça. O primeiro modo de ver o cesto seria limitando, contornando o objeto, separando-o do resto do universo visível. Esta primeira qualidade seria a *integritas*. Após esta fase de apreensão do todo, segue-se a análise desta apreensão até a conclusão de que todas as partes deste todo formam uma soma harmoniosa, simétrica, e eis a *consonantia*. A terceira qualidade de beleza, que seria a *claritas*, relaciona-se com a síntese das duas qualidades anteriores, sentida pelo observador como um momento de radiância, de luminosidade mágica, que o personagem chama de *epifania*: “O instante em que essa suprema qualidade de beleza, a radiação clara da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi surpreendido por sua inteireza e fascinado por sua harmonia é o luminoso êxtase silencioso de prazer estético, um estado espiritual muito similar à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani [...] chamou de encantamento do coração” (p. 212). Assim, à parte a sua pormenorizada exposição da estética da beleza, o próprio livro *Retrato do artista...* já se constitui numa sucessão de radiações epifânicas.

<sup>70</sup> JOYCE, op. cit., p. 172.

Adélia Prado, num poema que se chama exatamente *Epifania*, também relaciona a *claritas* com a infância. Aqui, a noção temporal relaciona-se a uma época em que o tempo se mostrava “espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos”:

*Você conversa com uma tia, num quarto.*

*Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:*

*“Assim também, Deus me livre”.*

*De repente acontece o tempo se mostrando,*

*espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.*

*Uma destas coisas vai acontecer:*

*um cachorro late,*

*um menino chora ou grita,*

*ou alguém chama do interior da casa:*

*“O café está pronto”.*

*Aí, então, o gerúndio se recolhe*

*e você recomeça a existir.<sup>71</sup>*

Retomar o residual e o descontínuo do passado, durante um momento-gerúndio de iluminação, levou Joana a recriar seu futuro. Trata-se aqui de um processo de “perlaboração”, termo este que, no sentido freudiano, significa a “ruptura do círculo mítico da repetição e de uma maneira emancipada de lidar com o passado a partir das necessidades do presente, o que se dá através da superação das resistências”.<sup>72</sup> Segundo Bole, “a resistência a ser superada é a do ‘hábito’, que é um eterno ‘repetir’ do ato primordial; o brilho da descoberta que lhe é próprio se tornou irreconhecível no luso-fusco do sempre igual”.<sup>73</sup> Para que a perlaboração ocorra, segundo Benjamin, é necessário fundir a memória individual com a coletiva e eliminar a saudade e a nostalgia, o que efetivamente ocorre com Joana (“Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria”

---

<sup>71</sup> PRADO, Adélia. *Bagagem*. 5ª ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986. p. 104.

<sup>72</sup> BOLE, *Artepensamento*, p. 419.

<sup>73</sup> BOLE, op. cit., p. 420.

- PCS, p. 57). E para reconfiguração de novos caminhos é necessário o ultrapassamento do repetir que dá lugar ao perlaborar. Este processo se dá no limiar entre a recordação do passado e a percepção do presente, o que ocorre sintomaticamente no despertar de Joana para um novo caminho que não reproduza mais o seu ciclo de vida fechado.

É precisamente ligando estes dois extremos temporais, do tempo que passou com o futuro incerto, que Joana irá empreender a viagem de navio. Viagem para além do espaço e do tempo. Viagem essa que, conforme Cristina Ferreira Pinto, “indica a possibilidade de vitória, de conquista e afirmação do EU pela protagonista, e a imagem da morte surge associada à promessa de renascimento, criação, plenitude de vida...”.<sup>74</sup> Esta libertação só será possível para Joana porque, assim como G.H., ela teve a coragem decisiva para abandonar a “terceira perna”,<sup>75</sup> representada pelo casamento e pelos limites sociais. Só ao abandonar este tripé, caminho de inevitável dor e solidão, é que Joana conseguirá reunir forças suficientes para iniciar sua viagem. Uma viagem de busca de si, de criação de uma linguagem outra que irá extrapolar os limites da narrativa e que, segundo Pinto, irá permear todas as outras personagens de Clarice, e cuja plena realização só virá mesmo com *Água viva*. Uma viagem que, longe de ser o fim, é apenas o recomeço da narrativa, uma vez que, segundo Benedito Nunes, a errância da personagem continua: “o inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista”.<sup>76</sup>

Neste momento, de extrema melancolia, em que a dor da ruptura e a alegria de um porvir se delineiam num tênue horizonte chuvoso, Joana aceita a morte. E, para tanto, descobre-se tão viva quanto o impulso da maré ou da gênese. “Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando

---

<sup>74</sup> PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino** : quatro exemplos brasileiros. São Paulo : Perspectiva, 1990. p. 87.

<sup>75</sup> A idéia da existência de uma “terceira perna” está descrita no começo do livro *A Paixão...* durante um desabafo da personagem G.H.: “Perdi algo que me era essencial [...] assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna, que me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável” (PSGH, p. 9). Exploraremos as potencialidades metafóricas que a “terceira perna” sugere no capítulo que fala do paradoxo.

<sup>76</sup> NUNES, Benedito. **O drama da linguagem** : uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo : Ática, 1989. p. 24.

informe, audaz, miserável. Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh o turbilhão” (PCS, p. 222).

Religar os respectivos elos entre o futuro e o passado, como elementos simbólicos da viagem que será empreendida e a infância que se perdeu: eis a tarefa árdua que Joana ousou enfrentar. E tal abertura de perspectiva deu-se por sucessivos momentos radiosos em que vida e morte se fundiram nesta visão fulgurante de memória, onde o tempo perdeu sua continuidade, e o espaço, sua dimensão geográfica. Não há deslocamento possível, e, se o há, é para se voltar ao ponto anterior à partida, onde tudo é passível de ressignificação. Viaja-se para plurissignificar o que se é.

## **2.2 G.H.: uma viajante sem nome**

No interior de uma apartamento de classe-média alta uma personagem, cujo nome não nos é permitido saber (apenas as iniciais “G.H.”), deixa-se sucumbir ao desmoronamento de seu ser, após o contato insólito com uma barata. Tal encontro dá-se no interior de um quarto desabitado, lugar “estrangeiro” da casa, o qual ela decide arrumar após a partida de sua empregada. Ocorre, daí, uma epifania, e tal personagem, com medo de sua desintegração em corpo inóspito de uma barata, busca desesperadamente voltar desta viagem de transformação.

Esta é basicamente a história de *A paixão segundo G.H.*, livro publicado em 1964, ano em que o Brasil presenciou o golpe militar de 31 de março, responsável por um longo período de censura e perseguição a políticos e intelectuais de esquerda. Embora não exista um componente social explícito na obra de Clarice Lispector, poderemos ler nas entrelinhas deste livro um desconforto diante da repressão exercida em todas as esferas sociais e culturais e, no seu caso em particular, na fundação de uma linguagem. E este livro (como toda a sua obra) foi, inegavelmente, um desafio e uma experimentação sem limites, “um exercício de liberdade, projeto de restauração

de energias abafadas por um complô mantido por diversos agentes repressores, prova de resistência contra o instituído, só possível, naturalmente, por uma nova linguagem, que subverta também as ordens do seu próprio sistema de representação”.<sup>77</sup>

Prova desta subversão da ordem em *A paixão...* é a completa dissolução das categorias tradicionais de personagem, espaço e tempo da narrativa. Não há mais uma personagem central que monopoliza a ação das outras personagens secundárias. Há G.H., que já vem mutilada pela inexistência de um nome completo que a identifique, há um outro-barata que, por vezes, se confunde com a própria protagonista (“eu sou a barata”), e há um *tu* imaginário, um amante ou leitor, destinatário da escrita elaborada pela narradora. O espaço é o apartamento em que G.H. vive, mais especificamente o quarto da empregada, epicentro de toda a “trama”. Mas o quarto não é só um quarto, ele pode ser um deserto, uma câmara ardente, um minarete de luz, um sarcófago... O tempo em que ocorre a ação parece ser um ontem (“Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada...”). Mas o tempo da narrativa é incerto, é o agora (“Agora é o tempo inchado até os limites”), é o tempo que dura um pensamento, uma vez que este é capaz de comportar o drama da história inteira. E a história toda é um monólogo sem começo nem fim, um “contínuo denso de experiência existencial”,<sup>78</sup> que a narradora executa diante de um outro ausente. E a ausência é, precisamente, a marca deste livro. Ausência de um eu, de um lugar, de um tempo, de um outro. Ausência até mesmo de uma linguagem que possa definir com precisão a experiência desta ausência, o que levou críticos como Affonso Romano de Sant’Anna a considerá-lo “um anti-romance com anti-personagens, numa anti-língua”.<sup>79</sup> Ou como Norma Tasca, que acha que a sua narrativa se constrói em torno do vazio:

---

<sup>77</sup> GOTLIB, Nádya Batella. *Um fio de voz: histórias de Clarice*. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica. Paris : Association Archives de la littérature latino-américaine ; Brasília : CNPq, 1988. p.162.

<sup>78</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo : Cultrix, 1978. p. 477.

<sup>79</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano. *O ritual epifânico do texto*. In: **A paixão segundo G.H.** (ed. crítica), p. 255.

*O que o sujeito da enunciação narra é a paixão que nasce deste vazio de um objecto impossível, o esforço para preenchê-lo, a intensidade, enfim, que se diz através da vertigem dos elementos. De onde, conseqüentemente, este discurso passional que em vez de integrar atos contínuos, pressupondo um fim, decompõe estados subjetivos descontínuos, justapondo-os, para desembocar numa totalidade linguístico-subjetiva impossível.*<sup>80</sup>

Mas é desta impossibilidade que nasce *A paixão* (conforme o próprio Sant'Anna admite). É narrando o impossível que Clarice vai subverter a ordem estabelecida para criar uma linguagem sem código. "Ao movimento da desagregação, agrega-se dialeticamente uma nova forma de romance".<sup>81</sup> Sua escritura é feita sobre as ruínas do desmoronamento dos grandes discursos hegemônicos (relações sociais, cultura) que insistiram em subjugar o originário da existência humana, o neutro, o primitivo, a natureza. Não se trata de formar uma nova barra, um novo muro divisório entre natureza e cultura, e sim uma zona de passagem, cujos lados extremos já nem se sustentam mais. Travessia de opostos, cujo ponto de fuga pertence à categoria do que ainda não é. Sua escritura pertence à zona do imprevisto, do entrevisto e do interdito, para utilizar as palavras de Wisnik<sup>82</sup> a respeito do visionário. Escritura bipartida como a barata que G.H. dividiu numa tentativa frustrada de matá-la. Escritura-casca, tal qual as camadas superpostas da barata e que revelam a configuração barroca de um trabalho sobre ruínas. Se não há propriamente uma negação da casca escritural que antecede esta nova escritura clariceana, há pelo menos um desconforto latente, e aqui entra o papel transformador do melancólico. Ao contemplar as ruínas de uma atualidade desconfortável, este sujeito procurará criar uma outra ordem mais adequada às suas aspirações. É por isto

---

<sup>80</sup> TASCA, Norma. *A lógica dos efeitos passionais*. In: **A paixão segundo G.H.** (ed. crítica), p. 266.

<sup>81</sup> ABDALA JUNIOR, Benjamin ; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Vozes da crítica*. In: **A paixão segundo G.H.** (ed. crítica), p. 206.

<sup>82</sup> WISNIK, José Miguel. *Iluminações profanas* (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras. pp. 283-300



que ele é, na visão de Walter Benjamin, um grande revolucionário, uma vez que, a partir de uma experiência solitária de iluminação profana e visionária, poderia transformar todo um imaginário social.

Este desconforto é denunciado por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*<sup>83</sup> (1947). Neste livro, o mundo sucumbe à dominação da razão sobre a natureza e, conseqüentemente, sobre o homem (“a dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante”<sup>84</sup>), levando-o a um sacrifício sem precedentes. Tal pessimismo é justificado pela constatação da instrumentalização do mundo, que leva à perda irreversível do sentido e da esperança. Neste contexto, onde “o número tornou-se o cânon do esclarecimento”, a ciência torna-se “esteticismo” e a arte, que é “copiabilidade integral”, entrega-se à ciência positivista, retornando ao mundo “na duplicação ideológica, na reprodução dócil”.<sup>85</sup> Desta forma, os autores atribuem ao esclarecimento a capacidade de desencantar o mundo, não só proibindo o homem de penetrar em mundos inteligíveis, como este mundo mesmo é tido como sem sentido. Sua meta seria a de dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. Para Olgária Matos, tanto o Iluminismo quanto o Mito têm por objetivo a autoconservação e a superação do medo de um outro, fonte de angústia e temor. Só que, enquanto no mito há um diálogo através do mimetismo com esta natureza ameaçadora, no Iluminismo há uma objetivização deste *outro* com o intuito de torná-lo domesticado e familiar. Esta separação que o homem efetuou será acompanhada de uma inevitável sensação de sacrifício e renúncia, uma vez que “a indivisão do homem e da natureza é vivida como situação de puro prazer”.<sup>86</sup> Para Olgária, a única forma de reatar esta cisão, tão cara ao homem contemporâneo, seria a vivência do amor, uma vez que só ele é capaz de fazer o sujeito abandonar-se num *outro*,

---

<sup>83</sup> ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985.

<sup>84</sup> ADORNO ; HORKHEIMER, op. cit., p. 38.

<sup>85</sup> Cf. ADORNO ; HORKHEIMER, op. cit., p. 22.

<sup>86</sup> MATOS, O **Iluminismo visionário**, p. 161.

invertendo a concepção do repúdio à alteridade e contrapondo-se à lógica instrumental da razão.

Edgar Morin<sup>87</sup> também nos coloca toda a problemática da desintegração e do isolamento do homem contemporâneo, esmagado pela crise de todas as esferas possíveis, com o aumento das incertezas, a passagem da estabilidade à instabilidade e o fim do caráter euforizante. Segundo ele, a crise se manifesta no interior dos modelos integrados e integradores, o que culmina com uma sensação de mal-estar e inquietude. A casa, por exemplo, que antes era uma ilhota de harmonia,<sup>88</sup> “pequeno paraíso de conforto, de bem-estar, de *status*, lindamente decorado e arrumado,”<sup>89</sup> torna-se também a sede de uma crise emergente, onde nos deparamos com aquele com o qual não sabemos mais conviver: nós mesmos.

A aparente ordem e elegância do apartamento de cobertura de G.H. (“Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística”- PSGH, p. 21) é desfeita pela visão inesperada do quarto da empregada. De um espaço aparentemente comum, o quarto converte-se num “ponto de concentração do ser, um âmbito de compressão da matéria e da vida universais”.<sup>90</sup> O esforço que G.H. faz para se manter afastada de sua própria diferença, fazendo de seu espaço uma duplicata, uma cópia do que parece organizado e sereno, é frustrado quando se depara com aquilo que sempre evitara: o encontro com o que há de mais primitivo nela mesma. A descrição do quarto da empregada revela este confronto: “O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara do meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era

---

<sup>87</sup> MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX** : o espírito do tempo - 2 : necrose. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1977.

<sup>88</sup> Segundo Freud (em *O Mal-estar na civilização* (1930[1929])). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XXI), “a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade” (pp. 110-111).

<sup>89</sup> MORIN, **Cultura de massas no século XX**, p. 111.

<sup>90</sup> NUNES, **O drama da linguagem**, p. 115.

uma violentação de minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio” (PSGH, p. 29).

É neste “quadrilátero de branca luz” (PSGH, p. 26) que G.H., tal qual uma viajante quando se depara com terras nunca dantes visitadas, sofre um processo de estranhamento e assombro, que culmina com a descoberta de um desenho a carvão na parede, feito pela empregada, e que a retrata olhando para o vazio. Registra-se, assim, o espanto de G.H. ao se ver caricaturada por um *outro*, exótico e selvagem: *Janair*, cujo nome ressoa o nome de Janaina-Iemanjá, a rainha do mar nos cultos africanos, “mulher que era representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana” (PSGH, p. 29).

A travessia para se chegar ao epicentro de tal viagem se dá por um corredor,<sup>91</sup> onde a protagonista passa gradualmente do familiar/central para o desconhecido/periférico. Para Eleonora Cróquer Pedrón, esta passagem representa o ingresso de uma ordem consciente, burguesa, modernizada, em uma (não)ordem inconsciente, periférica, arcaica:

*es el territorio simbólico donde el personaje consigue, oscilando entre la seducción y el horror, superar la represión y exteriorizar las sombras que lo habitan; y es el (no)tiempo suspendido de la alucinación. Arquitectura topográfica del centro y la periferia, arquitectura estética de la belleza y el “mal gusto”, arquitectura moral de lo permitido y lo prohibido, arquitectura psíquica de la razón y la locura, es el lugar del límite cuya transgresión determina y define tanto el desplazamiento del personaje como la atmósfera del relato.*<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Para Affonso Romano de Sant’Anna, no ensaio *O ritual epifânico do texto* (In: **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, p. 243), tal corredor é a metáfora do ingresso de G.H. num espaço estranho e desconhecido. Ele é uma “espécie de conduto, de umbigo simbólico entre um mundo e outro. Um lugar de passagem. Um corredor, mas escuro, que ao mesmo tempo separa e une”.

<sup>92</sup> PEDRÓN, Eleonora Cróquer. **Las formas del otro:** (des)escrituras del yo en una novela de Clarice Lispector. Caracas, 1995. Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar. pp. 102-103. ...“é o território simbólico onde a personagem consegue, oscilando entre a sedução e o horror, superar a repressão e exteriorizar as sombras que a habitam; e é o (não)tempo suspenso da alucinação. Arquitetura topográfica do centro e da periferia, arquitetura estética da beleza e do mau-gosto, arquitetura moral do permitido e do proibido, arquitetura psíquica da razão e da loucura, é o lugar do limite cuja transgressão determina e define tanto o deslocamento da personagem como a atmosfera do relato” (a tradução é nossa).

E é durante a passagem por este corredor que pressentimos em G.H. o começo do estágio de iluminação que lhe acompanhará até o final do relato. Evidência disto é a importância que o olhar, que o “ver” adquire deste momento em diante: “Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? sem saber, eu já estava na ante-sala do quarto. Já começava a ver, e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia” (PSGH, p. 24, grifos nossos). O visionarismo deste momento vem acompanhado pela melancolia de quem está prestes a perder algo (perder-se?), a ponto de ela pedir ajuda a um outro: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo...” (PSGH, p. 24).

Ao chegar ao quarto, centro núcleo de um espaço desabitado, natureza em estado bruto, G.H. vê os vestígios de uma civilização perdida, há muito extinta. Viajante de uma máquina do tempo, confronta a modernidade de seu apartamento com esta inesperada intemporalidade. Na parede asséptica desta ilha deserta, espaço da não-palavra, do não-lugar, do nada, do zero-absoluto, eis que aí pode estar o começo de tudo. E é precisamente neste espaço neutro, feito de silêncio e nada, que acontece a verdadeira distância/aproximação de G.H. com o “outro” dela mesma. Uma aproximação que é busca e extravio, que é liberdade e estranhamento, propiciada pela visão que a narradora-personagem tem deste “outro”. Viagem empreendida para descobrir as outras camadas de si mesma. E o “outro”, mais do que Janair, é uma barata que, inesperadamente, emerge do interior de um armário, “uma barata tão velha que era imemorial” (PSGH, p. 32). Olgária Matos, ao discorrer sobre o medo do confronto com algo exterior ao eu, diz que “aceitar a alteridade seria permitir que se afirmasse algo diferente de mim e mesmo como confrontação minha, algo que [...] seria imprevisível e, nesta medida, fonte de perigo. O encontro com o outro se revela arriscado. Onde o medo, a recusa do outro, a vontade de potência, a cegueira”.<sup>93</sup>

É o que G.H. parece sentir neste momento:

---

<sup>93</sup> MATOS, *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 148.

*Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobrenatural que é viver. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar. Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão assombrada do Deus, e entrar para esta coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero! (PSGH, p. 13).*

É sintomático que um inseto tão familiar, na co-habitação sorrateira em nossas casas, venha a se tornar este “outro” sinistro a que tanto tememos. Afinal, conforme Freud,<sup>94</sup> esta é a condição essencial para que haja a experimentação do estranho: o desconhecido está calcado precisamente no que já é conhecido e que está apenas encoberto. Ou seja, *unheimlich* é, como esclarece Cleusa Rios Pinheiro Passos, o “sentimento provocado para romper o pacto do *conhecido* em favor de uma inquietante alteridade”.<sup>95</sup>

G.H. precisou transformar a barata domesticada e familiar em algo estranho para que pudesse reconhecer nela seu ancestral medo da natureza e da morte, antigos temores que foram recalçados por uma humanidade cada vez mais voltada para a razão. A personagem parece querer reatar aqui a cisão mencionada antes por Adorno e Horkheimer. A viagem que ela empreende faz este percurso às avessas, uma vez

---

<sup>94</sup> FREUD, Sigmund. *O estranho* (1919). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XVII. pp. 275-276. Neste artigo (originalmente *Das Unheimliche*), o autor vai dizer que o *estranho* “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”. Tende-se a acreditar, portanto, que tudo o que pertença a esta categoria do que não é conhecido seja classificado como algo não-familiar e assustador. Entretanto, Freud vai procurar provar que precisamente o doméstico (*heimlich*) pode vir a se tornar estranho, uma vez que remete ao que é conhecido e há muito familiar. A própria relação entre estas duas palavras alemãs *unheimlich* (não-familiar) e *heimlich* (familiar), a princípio tão evidentemente opostas, passa a ser ambígua, conforme levantamento de Freud em dicionários de diversas línguas. A palavra *heimlich*, por exemplo, tanto pode significar o que é familiar e agradável quanto o que está oculto e fora de vista. O que faz Freud deduzir o porquê do uso linguístico estender uma categoria para o seu oposto é a constatação de que “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*” (p. 300). O estranho, então, não é algo alheio ou novo, mas familiar e já inserido há muito na mente, e que apenas ficou escondido por causa do processo de repressão. *Unheimlich* passa assim a ser definido conforme Schelling, citado por Freud, como tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz. Ou seja, o *unheimlich* é o que um dia já foi *heimlich* e o prefixo “un” (“in-”) é a marca da repressão.

<sup>95</sup> PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Confluências, crítica literária e psicanálise**. São Paulo : Nova Alexandrina : Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 69.

que renega sua condição burguesa (simbolizada por um apartamento de cobertura) para se aproximar da natureza na sua forma mais abjeta e ancestral: através de uma barata. E, ao aproximar-se da barata, aproxima-se de si mesma. Se a instrumentalização crescente do mundo reduziu o seu nome a duas iniciais, a personagem sabe que só irá adquirir uma identidade quando fizer o percurso inverso: subvertendo a lógica iluminista, onde o seu nome nada mais é que um número (“o número tornou-se o cânon do esclarecimento”), e aproximando-se gradualmente do elemento orgânico, de que também é feita (a ponto de comer a barata e regozijar-se de seu feito). Não é à toa que a narrativa, a partir de um determinado momento, comece a se referir a elementos que remetem ao que há de mais originário e primitivo na história do homem, como “caverna”, “desenho rupestre”, “deserto”.

Todo o estranhamento enfrentado pela personagem neste percurso às avessas acaba por nos atingir, uma vez que Clarice também invade a intimidade domesticada do leitor com um livro que é uma porta de acesso para o *unheimlich*. Mais do que nos levar para o território do desconhecido é para nosso mais íntimo território familiar que somos conduzidos. O que a barata é para G.H., o próprio livro *A paixão* é para nós: a porta de entrada, o prefixo que delimita dois territórios em que não mais se distingue o eu e o outro. Não é G.H. que solicita a nossa mão para que possa contar sua história. Nós é que nos deixamos levar pela sua mão a viver a experiência assombrosa do estranho estampado no livro, mas que também nos habita. Nós somos a história que é contada. E isto fica mais evidente ainda quando penetramos primeiramente no livro pela porta de um apartamento extremamente familiar e limpo, onde a cena cotidiana que ali se desenvolve (uma mulher se atarda à mesa do café enquanto, distraidamente, faz bolinhas de miolo de pão) nos dá a certeza cega na “normalidade” do curso do livro, condição esta indispensável à ruptura desencadeada pelo *unheimlich*. Jamais poderíamos imaginar que a verdadeira história seria desencadeada após a entrada na porta “dos fundos”.<sup>96</sup> E que seria ali, entre visões

---

<sup>96</sup> Assim como não poderíamos imaginar que toda a experiência profunda suscitada pela visão da barata fosse permitida a uma mulher que, aparentemente, era tão superficial e alienada. Olga de Sá, em

insólitas e inesperadas, que a narradora iria traçar o espelho mais perfeito daquilo que sempre procuramos evitar em nós mesmos: nossa natureza mais primeva; aquilo que há muito fomos e que, no entanto, nunca quisemos admitir como parte nossa. Conforme Passos, “o familiar e o estranho não surgem apenas como aspectos de um conceito psicanalítico, mas fazem parte do movimento textual cujo intento é ressaltar, dentro do modo corriqueiro de vestir, respirar, ver e viver, a imagem insólita do ‘outro’ que somos e recusamos”.<sup>97</sup>

Somos feitos da natureza da barata e esta constatação tão assustadora e estranha é a parte mais familiar que nos cabe. Desta forma, é da visão melancólica do outro, fonte de medo e libertação ao mesmo tempo, que G.H. conseguirá despojar-se de suas camadas de falsas certezas, fruto de um ambiente que é mera cópia e paródia de uma tranquilidade impossível, para chegar, no fim, ao que realmente é: desejo e carência de um regresso àquilo que ficou escondido na intemporalidade da derradeira lembrança. E isto só foi possível porque, à parte o seu medo e a sua vida viciada, conseguiu encarar o fulgor do instante em que o verdadeiro revelou-se nos olhos impassíveis de uma barata. E tal alumbramento diante desta inesperada radiância (ou anti-radiância) é o momento *heimlichiano* (ou *unheimlichiano*) levado às suas últimas conseqüências.

---

*Paródia e metafísica* (In: **A paixão segundo G.H.**, ed. crítica, p. 219), comenta esta entonação irônica neste livro de Clarice: “Lúcida em relação a si mesma, G.H. não representará a paródia de seus próprios limites? Não terá a ficcionista sobrecarregado esta personagem quase frívola com suas radicais intuições sobre o ser, para sorrir de si mesma? No contexto da civilização moderna, no amadorismo dessa escultora, não estará ela projetando sua própria figura, “escritora amadora”, cuja paixão pela forma ela parodia na paixão de arrumar, e cujas reflexões e angústias metafísicas ironiza?”

<sup>97</sup> PASSOS, **Confluências**, p. 96.

### Capítulo III

#### DA PROPENSÃO AO VISIONÁRIO

*Subia na montanha / Não como anda um corpo  
Mas um sentimento / Eu surpreendia o sol  
Antes do sol raiar...*

Chico Buarque  
*Valsa brasileira*

Se a viagem tem por propriedade depurar o olhar do melancólico para que, mais do que contemplar outros lugares, ele possa ter os olhos voltados para dentro do território inexplorado do eu, a cena-enigma da montanha, em Clarice, parece ter função semelhante. Em ambos os casos, a sucessão de iluminações epifânicas parece colaborar para o caráter profético que Benjamin atribuiu ao melancólico. A montanha é alegórica da dialética de Saturno: ela tem suas bases arraigadas no chão denso, mas tem o cume voltado para o espaço sem fim, e daí o seu teor profético. Galgá-la é fazer parte de um ciclo que comporta subida e descida, êxtase e abismo. Deste movimento melancólico-paradoxal é que nasce a “iluminação”, este “poder extra-humano”, este “conhecimento súbito”, como podemos perceber em alguns trechos da obra de Clarice:

*Estou acreditando que o estado de graça de Ângela seja talvez verdadeiro porque a “iluminação” se deu exatamente após um sentimento de abandono total e sofrimento (SV, p. 140, grifos nossos).*

*Ninguém sabe até que ponto posso chegar quase em triunfo como se fosse uma criação: é uma sensação de poder extra-humano conseguida em certo grau de sofrimento (PCS, p. 173, grifos nossos).*

*Essa tristeza leve é a constatação de viver. Como não se sabe de que modo usar esse conhecimento súbito, vem a tristeza (PCS, p. 189, grifos nossos).*



Esta junção de opostos revela todo o neobarroquismo melancólico contemporâneo. Estamos no crepúsculo, no intervalo entre dois tempos e só um exercício de visionarismo nos situa. Os extremos limites em que estamos ancorados são reverberações do que Eugenio D'Ors já aludiu, em 1936, a respeito do Barroco:

*[...] chaque époque reproduit dans sa propre conscience le mythe de Faust et se trouve en présence du pacte proposé par Méphisto – qui est Pan – dans les affres d'une nuit de Pâques printanière. Ou la jeunesse ou l'immortalité. Ou la terre tiède ou le ciel froid. Ou l'intensité de l'heure présente, dont on jouit avec passion, ou l'espérance de l'impassible existence future. Le baroque imite Faust: il vend son âme au diable. Et le paraphe de sang avec lequel le pacte est signé implique déjà, en sa calligraphie, le symbole du mouvement; c'est un paraphe de style baroque.*<sup>98</sup>

No limiar destes extremos, o movimento só é engendrado se aproveitar o que cada lado pode oferecer. Comprimida entre dois tempos, entre o que foi e o que ainda está por vir, a montanha propicia este movimento no espaço e no tempo. Afinal, estar no seu cume é surpreender o sol antes do sol raiar, é ver além, é fazer descobertas muito antes delas próprias se revelarem. Mas é também poder olhar para trás, a coruja de Minerva contemplando o sol poente. Esta possibilidade de ver as partes do tempo inacessíveis aos mortais – o que foi, o que ainda não é – aproxima o visionário do poeta e faz de ambos iluminados profanos. Assim, para além de comportar em sua cena a costumeira visão epifânica dos ascetas, a montanha torna-se em Clarice o lugar-enigma desencadeador da visão iluminada dos profanos. Se a epifania acomete muito mais aos santos e contempladores, a iluminação profana, na opinião de Benjamin, está mais próxima dos excluídos pela lógica capitalista (a criança, o

---

<sup>98</sup> D'ORS, Eugenio. **Du Baroque**. Version française de Mme. Agathe Rouardt - Valéry. Paris : Gallimard, 1936. p. 137. “(...) cada época reproduz em sua própria consciência o mito de Fausto e se encontra em presença do pacto proposto por Mephisto – que é Pan – nas angústias de uma noite de Páscoa primaveril. Ou a juventude ou a imortalidade. Ou a terra morna ou o céu frio. Ou a intensidade da hora presente, a qual se joga com paixão, ou a esperança da impassível existência futura. O barroquismo imita Fausto: ele vende sua alma ao diabo. E a rubrica de sangue com o qual o pacto é assinado já implica, em sua caligrafia, o símbolo de movimento; é uma rubrica de estilo barroco” (a tradução é nossa).

*flâneur*, o forasteiro, o narrador, o colecionador, o fumador de ópio, o poeta, o filósofo) e daí seu potencial revolucionário e criador. Este conceito tem similitudes como o que Lucia Helena, tomando a expressão da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, chamou de *cena fulgor*. Vale a pena reproduzir aqui o trecho em que ela discorre sobre este conceito, principalmente porque ele revela a importância das ruínas e da descontinuidade histórica que Benjamin atribuiu à percepção dos iluminados profanos:

*A cena fulgor alegoriza o mundo e os seres, ele capta, na fulguração do instante, o que o curso da história nos apresenta como linearidade e cronologia. A cena fulgor é formada de colisões, de cortes, de relances que reúnem temas, sentimentos, pensamentos, palavras, dados históricos ou não. Acrescente-se ainda que, na cena fulgor, a palavra cena perde o seu caráter paisagístico, figurativo ou representativo, atendo-se ao tônus teatral: ela é o que se encena, o que se teatraliza no palco do imaginário, captado pela escrita desestruturadora e "instantaneísta" (a do "instante-já") de Clarice Lispector.<sup>99</sup>*

Nesta "dramaturgia" barroca, Clarice encena todos estes conceitos: ela está no interstício do sagrado e do profano. Entre a epifania sagrada e a iluminação profana (ou *cena fulgor*), Clarice serve-se daquilo que estes conceitos têm em comum: o poder da visão. O poder descortinador que a montanha propicia impulsiona o caráter visionário de quem vê, dotando-o de uma percepção aguda sobre o passado e sobre o futuro. No cume de uma montanha todo o olhar é visionário e propenso à criação. No artigo de Clarice publicado em jornal (ver anexo) *Confissões de Teilhard (É preciso subir na montanha)*,<sup>100</sup> Teilhard de Chardin teria dito a Henry de Monfreid:

*Quanto a mim, cheguei ao alto da montanha e agora vejo um horizonte que os outros, aqueles que atrás de mim continuam a subir, não vêem. E se eu lhes revelar o que vi, eles*

---

<sup>99</sup> HELENA, Lucia. *Um texto fugitivo em Água viva: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. Brasil/Brazil*. Revista de Literatura Brasileira, Porto Alegre, n° 12, pp. 09-28, 1994. Segundo a autora, a "cena fulgor" pode ser uma imagem, um pensamento, um diálogo ou um sentimento intenso.

<sup>100</sup> VASCONCELLOS, Eliane (org.). *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa / Centro de Memória e Difusão Cultural / Museu de Literatura Brasileira, 1994.

*se arriscam a perder a fê simples e ingênua que os sustenta nesse momento e que lhes permite subir a montanha que eu mesmo subi. Eis porque é preciso silenciar sobre minhas idéias, e que elas só venham à luz quando a humanidade tiver evoluído o bastante para recebê-las.*

Esta importância que o olhar adquire num momento de iluminação é mencionada por Maurice Blanchot quando se refere à experiência extática da arte:

*Todo se juega en el movimiento de ver, cuando mi mirada deja de dirigirse hacia adelante atraída por el tiempo que la lleva hacia los proyectos y se vuelve para mirar “como por encima del hombro, hacia atrás, hacia las costas”, para alcanzar “su existencia cerrada” que entonces veo terminada, no desmoronándose o modificándose en la usura de la vida activa, sino tal como es en la inocencia del ser...*<sup>101</sup>

Conforme Blanchot, esta visão desinteressada tanto pode ser a visão da experiência mística quanto da arte e não significa que se funda no vazio. Pelo contrário, significa que as coisas se mostram fecundas de um sentido que a visão habitual e viciada em um só ponto de vista não é capaz de alcançar.

Um exemplo emblemático do poder desta visão é o conto *Amor*, de *Laços de família*. Nele, a personagem Ana, que leva uma vida estável e segura ao lado do marido e dos filhos, passa por uma experiência insólita ao cruzar o Jardim Botânico quando volta das compras. E é lá, entre a beleza suja e orgânica da floresta, que Ana descobrirá que tem sede de vida. Desencadeia-se, assim, a vertigem da náusea<sup>102</sup> misturada com o êxtase da descoberta de um outro mundo, que só a visão teve o

---

<sup>101</sup> BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires : Editorial Paidós, 1969. p. 141. “Tudo se joga no movimento de ver, quando minha visão deixa de se dirigir para a frente, atraída pelo tempo que a leva em direção aos projetos, e se volta para olhar ‘como por em cima do ombro, para trás, em direção às costas’, para alcançar ‘sua existência fechada’ que então vejo terminada, não se demorando ou se modificando na usura da vida ativa, mas como é na inocência do ser...” (a tradução é nossa).

<sup>102</sup> No que se refere à *náusea*, Benedito Nunes, no já citado *O drama da linguagem*, faz uma aproximação entre Sartre e Lispector. Segundo ele, a náusea para os dois autores significa uma ruptura com a praticidade diária. “A náusea é o modo extremo do descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nos personagens de Clarice Lispector” (p. 122). Neste sentido, podemos constatar que esta descrição do que seja a *náusea* encontra paralelo na noção de *epifania* a que nos referíamos.

poder de desvendar: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que **olhava** agora as coisas, sofrendo espantada” (LF, pp. 33-34, grifo nosso). Assim, a náusea e o êxtase oriundos da visão amplificada isolam a personagem de sua vivência corriqueira, fazendo-a passar por um momento de iluminação. A crise da personagem que advém desta ruptura “arma-a de uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez, revelando-lhe a existência nelas represada, como força impulsiva e caótica, e desligando-a da realidade cotidiana, do âmbito das relações familiares”.<sup>103</sup>

Um outro exemplo é o conto *A mensagem*, onde um rapaz e uma moça se aproximam por sentirem *angústia*. Ambos exercitam a sofreguidão do ser até que um dia a palavra *angústia* foi perdendo o caráter original de quando eles a proferiram pela primeira vez e ambos descobriram “como a linguagem falada mentia” (FC, p. 134). O desejo dos dois era um dia poder escrever e assim se tornarem “autênticos”. Mas não chamariam isto de poesia, único “modo possível de ainda se salvarem”, afinal “poesia era a palavra dos mais velhos” (FC, p. 138) e eles “não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito” (FC, p. 137). “De tão longamente ludibriados, vaidosos da própria amargura, tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia pouco. Ambos tinham, na verdade, repugnância pela maioria das palavras, o que estava longe de facilitar-lhes uma comunicação, já que eles ainda não haviam inventado palavras melhores” (FC, p. 138).

Até que um dia se deparam com uma casa velha e vazia, esta sim mais angustiante que a angústia que eles sentiam. E é nesta suspensão do tempo e do espaço, provocada pelo olhar inesperado de quem estava “com a procura no rosto” (FC, p. 141), que começa a iluminação. No caos em que se encontram, amedrontados pela visão da angústia em si (“A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles – nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar” -

---

<sup>103</sup> NUNES, O drama da linguagem, p. 86.

FC, p. 143), surge enfim a necessidade de se criar uma linguagem. A casa representa este impasse entre o caos e a criação: “A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora” (FC, p. 142). Se eles ordenassem o caos pela mediação da palavra, estariam salvos. Como a própria narradora já havia alertado, eles poderiam ter evitado o acontecimento se tivessem feito dele poesia. Uma percepção que eles próprios já intuíram, uma vez que decidiram ser escritores para se salvarem. “Logo eles que, na desesperada esperteza de sobreviver, já tinham inventado para eles mesmos um futuro: ambos iam ser escritores, e com uma determinação tão obstinada como se exprimir a alma a suprimisse enfim” (FC, p. 144). Mas, na impossibilidade de criar uma linguagem outra, original, eis que acabam comprimidos no silêncio: “Mal falassem e a casa desabaria. O silêncio de ambos deixava o sobrado intacto” (FC, p. 143). O silêncio do sobrado ultrapassava a necessidade das palavras dos *outros* e isto era o que ambos ambicionavam um dia conseguir. Entretanto, não contavam “com a miséria que havia em não poder exprimir” (FC, p. 144). A angústia parece desaparecer no momento em que as personagens desistem da procura pela palavra original, retomando a vida cotidiana, como se ao final da experiência a única revelação tenha sido a da impossibilidade de se sair do código pré-estabelecido da linguagem. Ambos terão que se contentar com o *lugar-comum* da linguagem, eis o veredicto final deste conto. Entretanto, a angústia permanece, a procura continua. Ela extrapola a narrativa e vem bater em nós, leitores.<sup>104</sup> Nós que não contávamos que a angústia não ia ser resolvida e ficamos com o gosto amargo da inconclusão em nossas bocas. Nós que ansiávamos ser pacificados ao final diante deste nada que aconteceu aos rapazes, e, no entanto, mais uma vez, Clarice parece nos dizer que é neste nada que está o tudo. Conforme Leyla Perrone Moisés, “no fim do conto, vendo as personagens chegarem à condição de adultos como os outros, isto é, adultos definitivamente infelizes, o leitor sente que essa condição é a sua, que ele é feito da

---

<sup>104</sup> Conforme Leyla Perrone MOISÉS, em *A fantástica verdade de Clarice* (In: **Flores da escrivainha** : ensaios. São Paulo : Cia. das Letras, 1990), “a leitura é uma busca cega de um sentido sempre adiado, análoga à busca das personagens” (p. 171).

mesma carne que esses seres, e que a solidão e a carência são as suas, as de todos. Teríamos, nós também, perdido para sempre a ‘mensagem’?”.<sup>105</sup>

E é da procura da mensagem que também vive Clarice. É tirando o máximo de proveito da sua propensão epifânico-visionária que ela tentará captar uma nova linguagem. Linguagem que se recusa a aceitar códigos definitivos, tal qual os jovens do conto que analisamos. Mas linguagem que, impreterivelmente, vai desembocar no silêncio, num movimento em espiral. A busca é incessante porque o signo está onde não está a coisa. Impossível dizer a coisa, sem a mediação do signo. Entretanto, esta é a missão da autora: alcançar a coisa sem tocar no signo; representar o silêncio daquilo que é ausência do signo; enfim, prescindir da palavra e atingir o *é* da coisa. Para se alcançar esta “coisa”, é preciso subir na montanha, cena recorrente de ascensão e queda que oferece possibilidades ilimitadas nos textos de Clarice Lispector.

### 3.1 O séquito montanhístico

E é no ápice de uma montanha que se encenará um dos textos mais enigmáticos de Clarice Lispector. *Onde estivestes de noite* começa anunciando que “a noite era uma possibilidade excepcional” (OEN, p. 54). É nela que se fará a orgia dos *malditos*, guiados por um ser andrógino, terrivelmente belo – o Ele-ela. O Ele-ela habita a montanha para onde homens, mulheres, duendes, gnomos e anões deveriam subir. E é lá, território da bestialidade, que “eles se sentiam salvos do Grande Tédio” (OEN, p. 57). O que se segue é uma narrativa impregnada do grotesco e do nonsense, com seus anões corcundas, mercenárias do sexo, e outros incautos mais.

A performance orgíaca que se processa nesta montanha de origem vulcânica (cf. OEN, p. 58) assemelha-se à descrição da cerimônia realizada pelas sociedades

---

<sup>105</sup> MOISÉS, op. cit., p. 172.

tribais e nômades, feita por José Miguel Wisnik<sup>106</sup>. A propósito da vinculação entre o visionário e o poeta e destes com as drogas, o autor cita o xamã destas sociedades como o modelo mais antigo da fusão entre o mito, a profecia, a poesia, o canto, a dança e os alucinógenos. Nestes rituais, operava-se uma suspensão do tempo, uma evasão do espaço e a libertação do corpo. O orquestrador e ritmador das energias coletivas era um ser **sexualmente ambíguo** que ingeria substâncias tóxicas provocadoras de sonhos, delírios e estados de êxtase. A aproximação entre poetas, videntes e drogados se daria, então, por “uma experiência matricial da visão” e por “uma visão diferenciada do tempo”. Conforme o autor, na Grécia arcaica, tanto o poeta quanto o adivinho tinham em comum o dom da vidência, mesmo que fossem cegos. Eles viam as partes do tempo inacessíveis aos mortais: o que foi, o que ainda não é. O passado e o futuro configuram-se, assim, como “partes integrantes da circularidade do cosmo, do eterno presente, do qual só se afastam aparentemente, para decifrá-lo naquilo que oculta”.<sup>107</sup> A relação entre este caráter visionário presente nos poetas, drogados e profetas extrapola o poder dos alucinógenos externos para desembocar num outro tipo de droga, esta interna: o humor melancólico. Baseando-se no texto de Octavio Paz sobre o poeta/pintor Henri Michaux, Wisnik informa-nos sobre as afinidades entre o temperamento melancólico e a predisposição às artes e às letras. “A melancolia seria assim, no Ocidente, a ‘doença dos contemplativos e dos espirituais’, vale dizer, dos visionários – intuitivos e introvertidos –, e a bile negra a sua droga saturnina”.<sup>108</sup> A melancolia se instala no sentimento do tempo “sempre ainda por vir, sempre já perdido”, e daí o seu caráter visionário.

A montanha comporta os dois ingredientes modernos (já citados antes) de que Wisnik se vale para aproximar poetas, profetas e drogados: a “experiência matricial

---

<sup>106</sup> WISNIK, *O olhar*, pp. 283-300. Neste trecho, Wisnik baseou-se no texto de Nicolau Sevcenko intitulado *No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa*, apresentado no Colóquio *A narrativa: história e ficção*, realizado na UERJ em 1987.

<sup>107</sup> WISNIK, op. cit., p. 284.

<sup>108</sup> WISNIK, op. cit., p. 288.

da visão” e a “visão diferenciada do tempo”. Quanto ao primeiro, vejamos o que diz o autor a respeito do olhar visionário:

*O olhar visionário é pois uma experiência que resulta do apagamento da visão habitual (o excesso que acompanha a falta da visão comum), e que fala por enigmas. Além de ver o indizível, ou de cifrar o invisível, o visionário se depara com um indivisível: a visão excede o foco e os limites do ego (se se pode dizer assim), e o sujeito se vê tomado, possuído e intensivamente superado pela própria força da visão.<sup>109</sup>*

Ora, estamos aqui falando de uma iluminação epifânica, um dos elementos que vinculamos anteriormente à melancolia e cujo caráter de descortínio é, sem dúvida, responsável pelo visionarismo presente no texto clariceano. O enigma com que o visionário se depara torna-se “a revelação de segredo de uma certa constante humana” que se reformula neobarroicamente entre o Carnaval e a Quaresma, entre as formas que pesam e as que voam, entre a tendência à unidade e a exigência de descontinuidade, exigindo uma certa humilhação da razão em favor de um certo panteísmo.<sup>110</sup>

Quanto à “visão diferenciada do tempo”, constituiu-se como consequência de um confronto entre o tempo natural e o cultural (divisível), imprescindível para que a iluminação profana dos que galgaram a montanha se processasse: “Era uma ausência – a viagem fora do tempo” (OEN, p. 56). “Que horas seriam? ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua natureza sempre inalcançável” (OEN, p. 56). Além disto, a própria estrutura da montanha comporta a visão do passado e a visão do devir, sem ser presente. Ela é quebra na continuidade histórica, é deslocamento espiral, que só sobe porque também desce, só avança porque também recua. Na montanha, “o tempo é tumulto, tempestade, agitação das potências, habitado em regime de urgência por nada menos do que a vida, a morte e o

---

<sup>109</sup> WISNIK, op. cit., p. 284, grifo nosso.

<sup>110</sup> DOR’S, **Du Barroque**, pp. 89-145 (tradução nossa).



renascimento cósmicos”.<sup>111</sup> Este estilhaçamento do fluxo normal do tempo seria aplaudido por Benjamin, para quem as verdadeiras revoluções só se operariam através de uma explosão da continuidade histórica, capaz de quebrar o *continuum* da violência exercida pelos opressores em relação aos oprimidos.

É na montanha que é dada a possibilidade de os oprimidos tornarem-se, como os heróis benjaminianos, usurpadores temporários do poder dos vencedores. “A partir do arauto cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!” (OEN, p. 57). “Eles eram independentes e soberanos, apesar de guiados pelo Ele-ela” (OEN, p.60). É a subida na montanha que levará os seres a experimentarem as supersensações, a entrarem em contato com o que há de mais sublime e grotesco neles mesmos. Com efeito, o já citado artigo *É preciso subir na montanha* (no trecho intitulado *Transviada*) antecede *Onde estivestes de noite* quanto à subida da montanha como busca moderna pelas supersensações e como vontade de poder. O artigo (ver anexo) discorre sobre uma moça alcóolotra e drogada cujos pais resolvem interná-la numa clínica para desintoxicação. A certa altura, o texto passa a discorrer sobre o caráter de “transviar-se” que significa “sair do caminho” traçado pelo “mundo atual e os pais”. Segundo a autora, existe neste “transviar-se” uma vontade de “supersensação”, já que só a sensação não basta: “O que não é apenas atual: sempre se quis a supersensação, a aventura humana aspira ao **cume e à degradação**” (grifos nossos).

É partindo desta dialética que os montanhese do conto que estamos analisando poderão se sentir vivos, porque de resto seria o *Grande Tédio*: “Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor” (OEN, p. 59).

Esta busca pelo poder, metaforizado pela tentação do alto que a montanha provoca, leva muitos dos incautos a venderem sua alma ao diabo. Aqueles que não o

---

<sup>111</sup> WISNIK, O *olhar*, p. 284.

fazem são ironizados pela autora por ficarem na superfície (quando poderiam elevar-se a um outro plano) e por ficarem na claridade do dia (quando poderiam ousar enfrentar a intensidade da noite), ou seja, por se entregarem apenas às exigências de uma lógica capitalista tardia. É o caso dos pesquisadores nacionais que, no exato momento da orgia, se queixam da falta de recursos para os seus trabalhos. Ou da jornalista que queria ganhar fama internacional como autora de “O Exorcista”, que não leu para não se influenciar (cf. OEN, pp. 58, 68).

Tocar no proibido é vender a alma ao diabo, como o barroco a que D’Ors se referia antes. Extrapolando fronteiras, viver a dualidade, é aceitar o risco que se corre quando se ousa ficar no limiar entre dois extremos. É fazer parte de duas zonas dialéticas: entre deus e o diabo, os montanheseiros também imitam Fausto. Galgar a montanha é estar numa zona de passagem que só o *spleen*, o alucinógeno ou o sonho podem permitir. Se tocar no proibido é sempre o melhor, há de se convir que este acesso nos é impossível, afundados que estamos nas exigências mezinhas de um dia-a-dia comum. A vontade de poder, ironizada por Clarice nas pequenas ambições cotidianas dos personagens, só adquire esplendor na grande noite barroca. Todos querem o poder de tocar no proibido, acesso que lhes é vedado pela instrumentalizada vida cotidiana com os seus aparatos de controle e autoconservação. A orgia é a ruptura destas amarras, é o recalque dos vencidos que vem à tona e faz gozar. É o desvario dos marginalizados por uma lógica capitalista que na noite os impele a gozar em resposta à dor diária que a vida lhes impõe. “Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam” (OEN, p. 59). Um gozo desenfreado, errático, difuso... Um gozo cuja liberação é proporcional à repressão de um cotidiano pautado pela divisão cronológica do tempo do trabalho. Na montanha, os marginalizados profanam a vida e dela lhes tiram o leite. Leite negro, é verdade... “As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite

preto esguichava” (OEN, p. 61). Mas é do negro leite que se nutrem, da bílis negra... A orgia é o exorcismo da dor em proveito de um êxtase<sup>112</sup> sem conta.

Fruir o proibido, elevar-se acima do cotidiano banal ao qual nos subjugamos, tocar no neutro sensual de que somos feitos, liberar a própria loucura, viver a grande comunhão que não distingue classe social, raça ou gênero e, enfim, transviar-se (sair da via, desviar-se do traçado cotidiano): eis a grande possibilidade que a montanha oferece. Entrega que não se fará sem medo, uma vez que se é despido de qualquer sistema de autodefesa a que estamos condicionados pela vida diária. “Tinham medo? Tinham. Nada substituía a riqueza do silencioso pavor. Ter medo era a amaldiçoada glória da escuridão, silente como uma Lua” (OEN, p. 60).

Entretanto, à parte o medo do desconhecido, o prazer que se experimenta neste abandono é quase como a sensação de se voltar ao estado bruto da natureza perdida, à terra-mãe.<sup>113</sup> E daí a melancolia revela-se na força de toda a sua dualidade: peso/ar; cobras/pérolas; ratos/crianças; noite/dia; trevas/luz; carne/espírito: “Um cheiro sufocante de rosas enchia de **peso** o **ar**, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as **cobras** e os **ratos** e **pérolas** e **crianças** – a natureza doida que ora era **noite** em **trevas**, ora o **dia** de **luz**. Esta **carne** que se move apenas porque tem **espírito**” (OEN, p. 61, grifos nossos).

A montanha permite a contemplação das duas pontas dialéticas que, se antes eram invioláveis, agora se tocam. E o resultado desta junção não é mais a extinção de uma ponta em prol da outra, mas de seu prodigioso e entrelaçado deslocamento (“Esta carne que se **move** apenas porque tem espírito”).

---

<sup>112</sup> É oportuno lembrar que, atualmente, uma das drogas mais consumidas na noite circula, coincidentemente, com o nome de “ecstasy” (“êxtase”).

<sup>113</sup> Segundo Ned LUKACHER (In: **Primal scenes**: Literature, Philosophy, Psychoanalysis. Ithaca, New York : Cornell University, 1986. pp. 283-284.), a “alegria escura” que Benjamin sentia em vasculhar as profundidades subterrâneas da memória e entrar no submundo da metrópole moderna é similar à fascinação de Édipo com a penetração maternal. A atração melancólica que o historiador sente por estes escuros encontram eco no mistério da terra. Benjamin, no livro *Trauerspiel*, revela esta aproximação do olhar saturnino com a terra e desta com a mãe: o olhar para baixo é característico do homem saturnino, que faz um buraco na terra com seus olhos. Voltando os olhos para o chão, lugar onde crê que nasceu, o saturnino acredita estar olhando para sua mãe. Assim, para Benjamin, o princípio do entendimento histórico só é possível através de uma aceitação da proibição edipiana. A “alegria escura” só é acessível a quem se dispor a cruzar o limiar de Édipo e ousar penetrar, com o olhar, a imagem do corpo materno.

Mesmo que aparentemente, ao amanhecer do dia, todos tenham retornado ao seu velho modo de vida, ligados à profissão que desempenham numa economia capitalista – “um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona-de-casa, dando ordens à cozinheira, que nunca chegava atrasada, outro era banqueiro, outro era secretário, etc” (OEN, p. 67) –, houve transformação, houve visionarismo, propiciados pela vivência da noite na montanha.<sup>114</sup>

A propósito, não poderemos deixar aqui de mencionar que é na escuridão da noite que muitas das grandes descobertas das personagens clariceanas se processam. E se não é a noite propriamente dita que inspira este descortinar, é um estado de alma que aspira à escuridão. Vejamos alguns exemplos: embora toda a descoberta de G.H. tenha se processado no “quadrilátero de branca luz” que era o quarto da empregada, encontramos vários indícios da necessidade da noite como elemento indispensável para se chegar ao prazer: “Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas. [...] na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio é um meio de transporte” (PSGH, p. 74). “A noite é a minha vida, entardece, a noite feliz é a minha vida triste” (PSGH, p. 83).

O grande monólogo de *Água viva* se faz todo ele no decorrer da noite: “[...] admito o escuro onde fulgem os dois olhos da pantera macia. A escuridão é o meu caldo de cultura. A escuridão feérica” (AV, p. 32); “Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez” (AV, p. 40). A personagem Angela Pralini, de *A partida do trem*, declara a certa altura: “E digo como Fellini: na escuridão e na ignorância crio mais” (OEN, p. 36). O “Autor” (SV), para criar sua personagem Ângela, constantemente se refugia no escuro: “Eu tenho

---

<sup>114</sup> Renato Cordeiro Gomes chama a atenção para a noite como “divindade ctoniana, rica de todas as possibilidades da existência. Entrar na noite é voltar ao indeterminado. O relato desenvolve a ‘coisa orgiaca’ noturna, que libera todos os sentidos e aguça a percepção. Possibilita a volta do recaiado, o que estava em latência, mas domado pelo mundo do dia” (Apresentação *Errâncias, labirintos, mistérios*. In: **Onde Estivestes de Noite**, op. cit., p. 3).

que ser legível quase no escuro” (SV, p. 22); “Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é talvez uma lavra que tem dentro de si talvez a borboleta?” (SV, p. 31); “Preciso da escuridão que implore, da receptividade das mais primeiras formas de querer” (SV, p. 84); “Vivo em escuridão da alma, e o coração pulsando, sôfrego pelas futuras batidas que não podem parar” (SV, p. 85).

Já na primeira frase de *A maçã no escuro* encontramos uma alusão a uma noite demasiado escura: “Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme” (ME, p. 11). A maioria das personagens deste livro encontram na noite uma potencialidade criadora.<sup>115</sup>

Blanchot já se referira a esta grande potencialidade da noite, dividindo-a em duas. A primeira como repouso, como silêncio, como ausência. Nesta noite, tudo desaparece e aquele que dorme descansa pelo sonho e pela morte verdadeira. A segunda noite, a “outra”, é o lugar onde tudo que havia desaparecido aparece. Nela, não há repouso e a obscuridade nunca é bastante obscura e nem a morte é bastante morte. Segundo Blanchot, os que não querem ver esta noite acabam por criar aparições, fantasmas e sonhos que possam encobrir tamanho vazio. Se na primeira

---

<sup>115</sup> Foi na noite que Martim se refugiou num hotel à beira da estrada, após ter cometido um crime. No jardim deste hotel desabitado, o trabalho orgânico noturno se fazia enquanto Martim dormia: “E de noite o jardim era ocupado pela secreta urdidura com que o escuro se mantém, num trabalho cuja existência os vagalumes inesperadamente traem; certa umidade também denunciava o labor. E a noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível” (ME, p. 12). É pelo jardim que Martim executará sua fuga do hotel, mas primeiro terá que entrar em sintonia com este trabalho noturno: “Ninguém ensinara ao homem essa convivência com que se passa de noite, mas um corpo sabe” (ME, p. 18). Já na fazenda, como trabalhador, Martim tentará, pela primeira vez, escrever. Após o trabalho braçal do dia, a tentativa de se embrenhar no mundo da imaginação: “Nessa noite, pois, ele acendeu a lamparina, pôs os óculos, pegou uma folha de papel, um lápis; e como um escolar sentou-se na cama” (ME, p. 220). Comparando o ato de escrever com a escuridão, ele acaba por desistir: “Desistira. Sua impressão era a de se ter salvo por um triz. Grande era o seu alívio por ter escapado incólume da oca escuridão” (ME, p. 228). E é na escuridão do bosque que ele vai buscar refúgio, após desconfiar que sua verdadeira identidade havia sido descoberta: “Sentia-se elementarmente protegido pela escuridão, apesar de que era a própria escuridão o que mais o assustava” (ME, p. 280). E foi também no escuro que Martim inventou Deus: “Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem” (ME, p. 289). Além de Martim, a calculista Vitória também sucumbe à sedução da noite: “A noite foi feita para se dormir. Para que uma pessoa nunca assista ao que acontece na escuridão” (ME, p. 300). “A noite foi feita para se dormir porque senão no escuro se compreende o que se quis dizer quando falaram em inferno, e tudo aquilo no que uma mulher não acredita de dia, de noite ela entenderá” (ME, p. 301). “E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite” (ME, p. 303).

noite é possível encontrar a morte e o esquecimento, nesta o esquecimento é a recordação sem repouso.<sup>116</sup> Assim, conforme Blanchot, dormimos para apagar a noite. O vagabundo noturno, cuja característica é vagar enquanto o mundo dorme, é considerado suspeito pelo senso comum exatamente por tornar a noite presente.

Para voltarmos ao conto *Onde estivestes de noite*, diríamos que tornar a noite presente é o desafio enfrentado pelo séquito que sobe até a montanha. Na impossibilidade de dormir o sono verdadeiro (este seria o único meio de escapar ao que há no fundo do dormir, segundo Blanchot), eis que são obrigados a enfrentar o inesgotável da noite. Se não é a recusa do sono que provoca o visionarismo, pelo menos o limiar entre o sono e a vigília é uma grande possibilidade. Para Wisnik, “qualquer pessoa que vacila de sono por um instante conhece a sensação de um vertiginoso e incontrolável tempo no espaço de um segundo. No limiar entre a vigília e o sono experimenta-se a sensação de estar fora do tempo. A pessoa que sonha é literalmente um visionário. O visionário escapa e entra pelas aberturas mais cotidianas”.<sup>117</sup>

A noite barroca que se processa na montanha não é mais o lugar do repouso propiciado por um dormir reconfortante, que reestabelece as energias para que a máquina capitalista continue engrenada. Ela também pode ser a expressão de uma “arte” que agoniza entre a modernidade racional e o imponderável, entre a eternidade e o passageiro. A melancólica condição do artista na atualidade é que ele se divide entre o dia e a noite. Ele precisa oscilar entre o sono diurno de um modo de vida capitalista (o mercado) e o prazer desperto e úmido da noite, lugar onde “as grandes barganhas se fazem” (ME, p. 280). O inter-relacionamento destes opostos é suavizado pelo alvorecer, este lugar limítrofe, o ponto de vigília benjaminiano, que recria um novo recomeçar.

Lugar do paradoxo por excelência, a noite na montanha é como Satã, ser de dupla face. Ela nos chama para uma vivência que é dor, porque é ruptura com o

---

<sup>116</sup> Cf. Blanchot, *El espacio literario*, pp. 153-154.

<sup>117</sup> WISNIK, *O olhar*, p. 283.

nosso sistema de autodefesa diário, mas que é alegria, porque é a única via de acesso à criação, este atributo privilegiado dos sonhos, da clarividência e da imaginação, em detrimento daquilo que se convencionou chamar de realidade. O olhar profanamente iluminado de Clarice não despreza um extremo em detrimento do outro, mas os reutiliza no que cada um deles oferece de melhor. Entre a realidade e o sonho, entre o dia e a noite, entre deus e o diabo, entre a mercadoria e a aspiração à arte, entre “las carreras de Aquiles progresista y la tortuga artista”,<sup>118</sup> Clarice fica sempre no interstício: vigília, madrugada, aurora, alvorada, melancolia.

### 3.2 Martim

A montanha como cena-enigma que se privilegia em *Onde estivestes de noite*, além de servir como paradigma para o conceito de melancolia expresso por Benjamin, poderia muito bem ser lida dentro do esquema dos três momentos epifânicos de Sant’Anna: a pré-epifania, a epifania e a pós-epifania. Entretanto, há no texto clariceano um ponto de fuga que impede um fechamento circular tão típico das vanguardas modernistas (típico, inclusive, da esquemática estruturalista dos três momentos epifânicos de Sant’Anna). Se num primeiro momento a montanha começa

---

<sup>118</sup> CAMBLONG, Ana. **Paradojas posmodernas: las carreras de Aquiles progresista y la tortuga artista**. Trabalho apresentado no *Colóquio Internacional Declínio da Arte / Ascensão da Cultura: Indústria Cultural e Processos de Integração no Mercosul*, realizado em Florianópolis em março de 1997. Promoção do Núcleo de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina. Neste trabalho, a autora fala dos efeitos desestabilizadores e enigmáticos dos paradoxos. Comparando o progresso desenfreado com a apoteose do herói que vem correndo sem descanso (Aquiles) e o artista de vanguarda com o corredor que se põe à frente, que acredita estar ganhando (a tartaruga), a autora vai apontar alguns paradoxos pós-modernos nesta corrida desigual. Para ela, progresso e arte integram um mesmo relato (participam da mesma corrida): às vezes são irreconciliáveis e às vezes se chocam. Numa tentativa de ganhar a corrida, o progresso utiliza-se das técnicas de reprodução para fabricar a arte em escala industrial, levando-a a todos os rincões da cultura e a todos os estratos sociais. O exemplo mais contundente de uma arte que traduz a aceleração do progresso foi a criação do cinema. O efeito paradoxal disto foi o de destruir a aura da arte, levando-a a todos os lugares e a nenhum. Enquanto isto, a arte, em sua desesperada fuga até o futuro, decide fazer da novidade e da originalidade seus troféus supremos, sem perceber que assim reforça sua condição de corredora, ratificando rivalidades e disputando os mesmos valores que o progresso vinha entronizando. Mas, para a autora, esta exploração vanguardista acabou sua corrida para dar lugar a um trabalho irônico, paródico, eclético, cínico, paradoxal, que já não mais pretende a originalidade, já que não há origem e nem novidade possíveis. Neste momento “se podría decir que la tortuga se trepa al lomo de Aquiles, aprovecha sus impulsos, lo ignora y lo encoleriza, lo usa, se burla, saluda com gestos obscenos e irónicos, le hace cosquillas, lo enloquece y se divierte” (p. 06).

a desenhar um círculo, notamos que o fechamento não se processa e acaba por formar uma linha de fuga, delineando uma espiral. Isto faz da montanha um paradigma pós-moderno, que reaproveita e recicla o moderno para edificar o novo. O prefixo “pós” é a linha de fuga que se processa nesta aparente circularidade.

Esta é, então, a espiral melancólica, que veremos com mais propriedade no próximo capítulo: há um momento de formação da onda, a onda propriamente dita e a volta da onda à sua condição de águas mansas. Há, entretanto, neste fazer-se e desfazer-se, um deslocamento que modifica. Uma onda nunca é a mesma onda. O que parece ser revelador deste processo é que, muito mais do que a mera ansiedade da subida (pré-epifania) ou o descortinar extasiático de quem assiste ao mundo do alto (epifania), estamos num momento limítrofe (pós), decidindo como reaproveitar o que vimos para edificar uma nova onda. Lê-se, a propósito, em Machado de Assis: “Com efeito, quando a onda investe a praia, alaga-a muitos palmos a dentro; mas essa água torna ao mar, com variável força, e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar, como a primeira”.<sup>119</sup>

Este pós-movimento engendra uma perspectiva de retorno ao que ficou atrás, engrossando-o e espraiando-o no novo. Novos horizontes, novas formas de expressão, novo porvir incerto, mas, quem sabe, prodigioso. Novo momento, que nada rompe, mas apenas injeta uma linha de fuga ainda sem contorno, sem definição.

Se observarmos a cena da subida de Martim na montanha, constataremos este ciclo vital. Tudo começa quando a personagem, empregado da fazenda, e a sua patroa Vitória sobem uma encosta. Lá, a proprietária iria mostrar ao empregado o local onde seriam cavadas as valas de sustentação de águas. Eis que “num lampejo de incompreensão genial” (ME, p. 146), Martim sentiu lá no alto “aquela mesma liberdade como se algo se desfraldasse ao vento” (ME, p. 146). Neste momento, “a glória do ar livre aproximou-o de alguma coisa que lhe bateu dura no peito e que

---

<sup>119</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 3ª ed. São Paulo : FTD, 1992.



**doeu na extrema perturbação da felicidade que às vezes se sente”** (ME, p. 146, grifos nossos).

Indício de que uma iluminação começa a se processar é a importância que o olhar passa a adquirir, revelando em um *flash* de luz toda uma existência:

*São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam. Mas quem sabe se é essa ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer, e então se diz que antes de mergulhar para sempre um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira* (ME, p. 150, grifos nossos).

A saída de Martim da iluminação que o acometeu deu-se gradualmente, sem que ele tivesse exatamente consciência do que ocorreu. O que lhe restou foi uma satisfação consigo mesmo e “uma vaga sensação de beleza, de como se tem uma sensação inquietante de beleza: quando alguma coisa parece dizer alguma coisa e há aquele encontro obscuro com um sentido” (ME, p. 153). Entretanto, para endossar a idéia de que a iluminação sempre engendra alguma modificação, fica o registro do momento da descida da montanha, em que Martim transforma o que era mera impressão de satisfação numa nova atitude de vida: “O que fazia com que a satisfação já não lhe bastasse era a espécie de dura tenacidade que, como primeiro passo geral, foi se tornando sua atitude à medida que desciam devagar a encosta. Eles eretos, os cavalos bamboleando as ilhargas” (ME, p.153.)

O que aconteceu com Martim nesta subida à montanha revela toda a melancolia que se pode sentir devido à superabundância do ver e à necessidade de criação. O percurso é claro. Antes de atingir o ápice da encosta, Martim se fez tão bruto e ingênuo a ponto de perder a linguagem. E a prova disto era a sua estranha comunicação com as vacas do estábulo e o inusitado sermão para as pedras que um

dia realizara. Naquela tarde no alto da montanha, “quando ele se destacou maduro da escuridão das vacas”(ME, p. 146), Martim sofre a radiância provocada “pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta” (ME, p. 147). Neste momento de dor, porque de ruptura brusca com um sistema estável de quem estava preso ao chão (tal qual a base da encosta), Martim emerge, emerge até o cume, até a visão total de quem está no ápice de uma montanha. E aí o olhar passa a sofrer um descortínio e o mundo passa a ser um território minado de “por quês?”. Neste momento visionário, a sensação de ansiedade e medo começa a dar lugar ao prazer do descobrimento de si: “Pois a verdade é que, embora intimidado, ele estava fruindo a própria inquietação. Como se a tensão em que se achava fosse a medida de sua própria resistência, e ele fruisse as primícias de uma dificuldade como os músculos de um homem se intensificam ao levantar um peso. E ele, ele era o seu próprio peso. O que quer dizer que aquele homem se tinha feito” (ME, p. 148).

É assim, entre dores e êxtases, propiciados pela iluminação que teve do alto da montanha, que o melancólico Martim irá, finalmente, emergir como homem: “Desde que havia entendido as vacas, pela primeira vez se achava acima delas na encosta. [...] Com o coração batendo Martim se lembrou inesperadamente de como um homem costuma ser: era como ele estava sendo agora! Numa sensação agonizante, ele se sentiu uma pessoa” (ME, p. 147).

Nota-se que para se fazer como tal Martim precisou primeiro unir-se às vacas (entender as vacas), o que pressupõe o “antes da linguagem”, onde tudo ainda é apenas desejo (vontade de galgar a montanha). O achar-se pela primeira vez acima delas na montanha já é a consciência da linguagem (o simbólico). Mas seu périplo não pára por aí. Há ainda o terceiro momento, o “pós-tudo”, o que une tudo. É nele que Martim irá unir as duas pontas dos extremos anteriores, só que, ao invés da síntese, é ainda o inacabado que lhe sobra às mãos. Eis aí o porquê de sua agonia e, ao mesmo tempo, a sensação de que jamais seria uma pessoa se não fosse pela agonia que se sente (“Numa sensação agonizante, ele se sentiu uma pessoa”). É da agonia que nasce o seu desejo de nomear, porque a palavra é ainda o único recurso quando

falta a palavra. E é da falta que se extrairá todo o substrato criativo para criar uma linguagem nova, inexistente: “Também a essa coisa indefesa e no entanto audaciosa ele quis dar um nome, mas não existia” (ME, p. 147). Neste impulso de nomear, nesta “primeira fome inesperada” (cf. ME, p. 146), Martim terá que voltar ao território da linguagem que havia abandonado, por esta ser incapaz de expressar o sentimento. Tal linguagem precisaria extrapolar a própria linguagem, ser mais do que a linguagem, ser o próprio sentimento, a própria coisa que se quer nomear. Na impossibilidade de se fugir da linguagem, Martim acaba por concluir que só mesmo um gesto humano pode cumprir a tarefa de aludir: apontar.

A partir desta criação de um novo código, de uma nova forma de vida, Martim descobre que “passara a pertencer a seus próprios passos”, que “ele era dele mesmo” (ME, p. 152). Do mesmo modo que Joana e G.H. saíram dolorosamente de um sistema fechado de vida para a recriação de um outro sistema que lhes desse o prazer de recriar seus próprios futuros, também Martim descobre que tem mais poder do que imagina. A melancolia torna-se assim imprescindível para que este novo código possa emergir. Afinal, se ela é dor, porque ruptura, também é poder, à medida que é resultado de um olhar iluminado, responsável por um desejo de linguagem, de criação.

Neste sentido, é preciso subir e descer da montanha, entrar e sair da melancolia, porque só nela é possível depurar o olhar para a descoberta do novo. Depressão e êxtase, altura e abismo, ascensão e declínio, dois movimentos inter-relacionados, a montanha comporta o mesmo ciclo visionário da melancolia. É ela que permite o descortinar do mundo diante dos nossos olhos. E, neste descortinar, desnuda-se também a alma para que dela nasçam novos olhares que permitam a reciclagem dos antigos.

### 3.3 Lucrécia

Em *A cidade sitiada*, a protagonista Lucrécia Neves sobe o morro do pasto para ver São Geraldo, cidade suburbana, se transformar em metrópole. É lá que, como os cavalos, ela se sente livre, não exatamente para ter a mesma visão profunda de Joana, mas para observar. Enxergar sem ver, ver sem ultrapassar o que se vê, é a tônica do olhar de Lucrécia, o que a difere profundamente da protagonista de *Perto do coração selvagem*. Na opinião de Olga de Sá, Lucrécia é incapaz de epifanias gloriosas, o que a faz uma paródia, uma caricatura, de outras personagens de Clarice. “As personagens de Clarice aspiram a **ver**, no sentido epifânico, ou a **apontar**, **designar**, no sentido da **nomeação** ou **fundação** do ser. Em *A cidade sitiada*, Lucrécia assume gestos de estátua, que **aponta** sem **nomear** e também, por isso, opõe-se ao ver epifânico de Joana, por exemplo”.<sup>120</sup>

Se o visionarismo é impossível para Lucrécia, então a protagonista também escapa de qualquer propensão à melancolia e a montanha perde sua função iluminadora. Prova disto é a ausência de um olhar mais agudo em Lucrécia e Perseu quando ambos vêem (sem ver) a cidade da elevação do morro do pasto. O que de lá viam jamais ultrapassava o aspecto corriqueiro que têm as coisas quando ausentes de radiância:

[...] tudo hesitava ao vento, e existia em si mesmo, sem cheiro, sem gosto, com a forma insubstituível do próprio trilho, da própria madeira empilhada – e do verde, verde campo. “Olha só! o bebedouro seco dos cavalos”. Tão lentos e difíceis os dois estavam que viam com teimosia a coisa de que eram feitas as coisas, e que envolvia a cara da moça com a mesma estridência do besouro sobre aquela haste. “Olha só o besouro!” Eles olharam o besouro (CS, p.38).

---

<sup>120</sup> SÁ, A *travessia do oposto*, p. 72 (grifos nossos).

Desta forma, a montanha já não é mais o local das grandes descobertas do mundo e do ser. E se Lucrécia sobe até o alto do vale, já não é mais para se conhecer, mas apenas para se esquecer de si mesma. Ao contrário de Joana, “sua viagem era por terra” (CS, p. 34), o que a faz alienada e torpe como os cavalos que habitam a montanha e que só olham de viés. Jamais tal personagem sucumbirá à melancolia e, portanto, jamais se transformará. Lucrécia será Lucrécia, até mesmo quando a cidade se transformar em algo diferente do que foi. Lucrécia assistirá a todas as mudanças do alto do vale, mas jamais se deixará atingir. A montanha adquire aqui um caráter de contemplação passiva, ausente do teor melancólico necessário para o impulso de nomear, presente em G.H., Joana e Martim, por exemplo. É por isto que para Lucrécia “contar sua ‘história’ era mais difícil do que vivê-la” (CS, p.167). Seu medo diante da ameaça de mudança que a melancolia impõe fica latente em afirmações como estas:

*“Não se conhecer” era insubstituível por “conhecer-se” (CS, p. 71).*

*O principal era mesmo não compreender. Nem sequer a própria alegria (CS, p. 83).*

*[...] o extraordinário nunca a tentaria, nem as imaginações: na verdade gostava do que está ali (CS, p. 86).*

*Ver as coisas é que eram as coisas (CS, p. 88).*

*Seu medo era o de ultrapassar o que via (CS, p. 89).*

*O que não se sabe pensar, se vê! (CS, p. 91).*

Entretanto, em seu medo, Lucrécia revela pressentir o poder transformador da melancolia. É para negar o que de algum modo pressente que Lucrécia esvazia seu olhar de qualquer teor visionário, convertendo-se no reverso do sujeito melancólico. Neste medo de descortinar o olhar para perceber o que a montanha lhe convida a ver, nada mais natural que a narrativa se esvazie de poesia e seja somente a sucessão de

descrições sobre a aparência das coisas. “[...] ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas” (CS, p. 20). “A moça não tinha imaginação mas uma atenta realidade das coisas que a tornava quase sonâmbula” (CS, p.37). Porém a inconsciência e a falta de imaginação estão apenas em Lucrécia. Clarice está consciente deste processo e, segundo Olga de Sá, ela desafiou o seu próprio estilo. Foi preciso que Clarice subisse na montanha, visse maior do que Lucrécia, para fingir que nada viu, e assim criar o reverso de si mesma. Foi preciso o olhar melancólico e visionário de Clarice para que a história que Lucrécia não quis contar se fizesse.

### 3.4 Virgínia

Quando Virgínia foi convencida pelo porteiro do prédio onde morava a ler a Bíblia, mal sabia ela que no primeiro serão que fariam juntos se estabeleceria uma coincidência. É que o porteiro abriu o livro exatamente no *Sermão da montanha*, e a montanha para Virgínia sempre foi um lugar em que se ia para meditar e fazer novas descobertas. Pelo menos é isto que fica latente quando lemos *O lustre*, onde a protagonista sobe pelo menos duas vezes numa montanha: uma na cidade e a outra no campo. E, nestas duas vezes, jamais ela voltou igual a quando subiu.

Na última vez, foi quando já estava de volta à Granja Quieta, depois de um período na cidade. Após ter caminhado de pés descalços por uma campina, viu o planalto. Hesitou em começar a subida até que “num impulso leve galgou o prado e seu corpo adiantava-se à frente de seu pensamento” (OL, p. 141). No momento em que atingiu o cume da montanha, a sucessão de paradoxos e oxímoros revela toda a ambigüidade do melancólico:

*Solta no prado teve então um medo vagaroso e sério misturado ao acontecimento alegre, medo de galgar a linha do prazer e subitamente afundar no largo, profundo, escuro como o mar... e em cima desse mar flutuava o frio prazer, que se aguçava em agulhas de gelo*

*que se quebraria como um brilho que se apaga – então cerrou os lábios que a custo deixaram de sorrir, secos e límpidos. Abaixou os olhos um instante. Quando os ergueu quis olhar o prado com solenidade e tristeza para impedir o excesso de plenitude tão difícil de suportar e assim olhou-o porque estava solene e triste (OL, p. 142, grifos nossos).*

A descida de Virgínia da montanha “foi penosa, sem impulso e sem êxtase” (OL, p. 142). Ela chega a arrepender-se de sua ousadia, mas até mesmo neste arrependimento deixa explícito, tal qual Lucrécia, todo o poder transformador que o momento melancólico foi capaz de lhe propiciar: “Intimamente fora ela ainda quem ousara levar-se além do que poderia, novamente fora ela quem criara o **momento de dor**, temia-se surpreendida pela frieza com que se **conduzia a viver**, e como se arrepedia, como se arrepedia! não ousar, não ousar, ter menos coragem e menos força ainda o que tinha, isso, isso!” (OL, p. 143, grifos nossos).

Houve um dia, porém, quando ainda estava na cidade, que Virgínia não se arrependeu de ter ido até o fim de sua experiência melancólica. Foi num domingo em que subiu numa montanha para reencontrar Granja Quieta: “Virgínia voltava-se para a frente e continuava a subir a montanha; para melhor senti-la quase dizia-se distraída com leve obstinação: ela é velha como a terra, ela é velha como a terra, e procurava sentir medo” (OL, p. 47). Ao chegar no cume, percebeu que nem tudo poderia ser igual ao que vivera: “Na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta – e isso ela diria sem falar” (OL, p. 47). Mas, após atingir o cume da montanha, percebeu que várias coisas permaneceram inalteradas e “um longo bem-estar vazio tomou-a, ela cruzou os dedos com delicadeza e afetação, pôs-se a olhar”(OL, p. 48).

Até aqui, a configuração de uma pré-iluminação corresponde ao momento de formação de uma onda e se relaciona diretamente com o processo de subida na montanha. O “pôs-se a olhar”, vivido já no ápice do morro, vem acompanhado de um

desmaio que faz a transição para a iluminação. Todo este processo espiralado, Virgínia o sente no próprio corpo durante o desmaio: “**Círculos rápidos e grossos** alargavam-se de seu coração – o som de um sino não ouvido mas pesadamente sentido no **corpo em ondas** – os **círculos brancos** embargavam-lhe a garganta numa grande e dura bolha de ar...” (OL, p. 48, grifos nossos). E é precisamente ao acordar deste desmaio que Virgínia sente o alumbramento do êxtase vir à tona, e o que antes era triste (“suspirou devagar, olhando em torno com tristeza” - OL, p. 47) passa agora a fazer parte da categoria da felicidade: “Meu Deus, como sou alegre, pensou num fraco e luminoso impulso. [...] Sentia em silêncio que depois de um desmaio estava no maior da vida porque não havia amor nem esperança que ultrapassasse aquela séria sensação de vôo nascente” (OL, p. 48).

Conforme já havíamos dito antes a respeito de Joana, este processo melancólico (luto/êxtase), cuja propriedade é a de unir as duas pontas da vida, em Virgínia não é diferente: “[...] e mesmo no presente seco ela pertencia ao anterior de sua vida que se perdia numa distância calma” (OL, p. 48).

Após a passagem pelo luto e a ascensão até o êxtase, surge a necessidade de prolongar a sensação, numa adoração do abismo de que é feita: “Mas por que esse instante não a apaziguava com a satisfação do fim atingido... por quê? prolongava-a para o alto, esticava-a quase desesperada com a tensão de um arco pleno de seu movimento... como se vivendo tão no cimo ela sentisse mais do que a potência do seu corpo grande e obscuro e se aniquilasse na própria percepção” (OL, p. 48).

Não há fim a ser atingido porque o ciclo continua. É sempre busca para além do vôo nascente que se experimentou. Nunca é a síntese da dialética ou o simples romper com uma situação antiga, mas, para além deste fechamento modernista, é abertura e renovação e, portanto, melancolia: “Mas havia uma liberdade – como um desejo, como um desejo – acima da possibilidade de escolher, nela e na natureza, e daí vinha a **serenidade esquisita e cansada da quase noite sem chuva nas**



**montanhas**, a vaguidão mais uma vez **renovada** dentro de seu corpo” (OL, p. 49, grifos nossos).

Esta saída da iluminação é como a madrugada (a “quase noite”) que prepara o amanhecer e que retorna todos os dias. A “serenidade esquisita e cansada” que vem após a experiência intensa da iluminação renova, recria, refaz. Mas é um refazer perpétuo, que nunca se apazigua “com a satisfação do fim atingido”. Como se vê, a melancolia tem a propriedade de unir os dois extremos: de um lado é “pré”, como a palavra “desejo” e “quase” do trecho acima confirmam; de outro, é “pós”, é “já”, retratados nas palavras “liberdade” e “renovada” do mesmo trecho. A melancolia, mais uma vez, comporta os dois limites do tal arco pleno: nem tão flácido que não vibre, nem tão esticado, sob pena de se romper. Ela não é exclusivamente dor, porque da dor nasce o desejo do êxtase. Ela não é exclusivamente êxtase, porque do êxtase vem a vertigem da queda. Ela não é base, nem cume, mas é desejo dialético de unir estes dois vértices para deles extrair a “música translúcida sombria resvalando da montanha em macia torrente largada à força do próprio destino” (OL, p. 48).

### **3.5 O crime do montanhês**

“Quando o homem atingiu a colina mais alta” (LF, p. 147) não poderia imaginar que jamais seria o mesmo. O professor fora até lá para enterrar um desconhecido cachorro morto. Fazia isto porque seu verdadeiro cão, chamado José, havia sido abandonado por ele em outra cidade e o professor queria se livrar da culpa, tal qual os fiéis que lá embaixo seguiam em direção à igreja para o “consolo da punição” (LF, p. 148). Fazia isto porque queria que o seu crime ficasse à mostra e não tomasse a forma “íntima e impune de um pensamento” (LF, p. 149). Após cobrir o cão com terra, sentiu-se livre para pensar no outro cão. À medida que recapitula sua vida com José, descobre que o verdadeiro motivo do abandono era a necessidade que tinha de cometer um pecado e, na impossibilidade de praticar um crime maior,

escolhera “ferir um cão” (LF, p.154). Sabia que para este crime não haveria punição e fora somente para fugir da condenação da sua consciência que resolvera prestar um tributo ao cão abandonado “como alguém dá uma esmola para enfim poder comer o bolo por causa do qual o outro não comeu o pão” (LF, p. 155).

Mas é no alto do planalto que descobre que o cão abandonado exigia dele muito mais do que a mentira: exigia que ele fosse homem e, como homem, assumisse seu crime. Como se de repente, mais do que um animal ali enterrado, fosse sua própria fraqueza que jazia na cova, o professor resolve desfazer a mentira e desenterrar o falso cão. Eis que renova, então, o seu crime para sempre (cf LF, p. 155). O papel de enterrar e desenterrar aqui assume uma função primordial. Enterrar o cão meticulosamente, calculadamente, matematicamente, é “ficar na quase noite” (cf. trecho que analisamos antes de OL), é não viver o “já” na sua fragmentação desordenada e caótica. É evitar o caos deste momento “pós”. É tentar dar forma para o amorfo, dar acabamento para o inacabado. É tentar esquecer o próprio esquecimento, tentar preencher o niilismo apocalíptico que se afigura no horizonte, voltando para um passado. Mas para um passado falso, uma vez que o próprio cadáver, a própria ruína, já nem possui mais identidade. Enterrar o que não tem identidade, tentando dar-lhe uma cara, é querer ser moderno, quando isto já não é mais possível.

E é precisamente isto que o professor descobre no momento em que resolve desenterrar o cão. Para além da cópia descompromissada com o original que se toma por verdadeira, o que lhe interessa é uma releitura, uma ressignificação, uma renovação: “E assim o professor de matemática renovara o seu crime para sempre” (LF, p. 155). Destruindo o falso enterro, o professor traz à tona toda a impossibilidade de dar um acabamento fechado à dor ou àquilo que se convencionou chamar de certeza. A melancolia precisa ser desenterrada para que dela possa emergir não a solução da crise, mas uma perpétua reconfiguração, com a qual se lucra muito mais. É claro que este caminho comporta a dor, mas também é pela dor que se pode atingir alguma espécie de liberdade. Como o caminho trilhado pelo

professor que, para chegar ao ponto de conhecer a si mesmo com tamanha lucidez, teve que enfrentar a visão da morte descortinada sobre o elevado. A dor da perda, acompanhada do caráter contemplativo que a montanha lhe propiciou, foi indispensável para que atingisse a melancolia, esse sentimento de lucidez de quem precisou contemplar a morte para se sentir vivo. Mesmo que haja o retorno ao seu velho modo de vida (após o “crime” o professor desce as escarpas em direção ao seio de sua família), processou-se uma transformação que irá perdurar, pelo menos enquanto existirem montanhas que provoquem o caráter visionário que existe em cada um.

## Capítulo IV

### DA PROPENSÃO AO INCONCLUSO

*Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso.*

Clarice Lispector

*Água viva*

*[...] o fim emenda-se num círculo ao começo, cobra  
que engole o próprio rabo.*

Clarice Lispector

*Um sopro de vida*

A travessia dos extremos, percurso que a montanha retrata muito bem, opera uma radicalização dos limites do texto clariceano que o leva, invariavelmente, a desembocar no líquido, no fluido. Esta recusa à forma fechada, acabada (ao círculo), só poderia estruturar o texto numa liquidez melancólica e inconclusa, que perpetuamente se desmancha para novamente se construir, num movimento em ondas. “Incapaz de manter por muito tempo uma forma ou um objeto de desejo, o melancólico vai destruí-los, logo que manifestados, e dissolver-se a si mesmo nessa embriaguez sem conta”,<sup>121</sup> diz Kristeva. Esta embriaguez textual é, então, um dos sintomas da linguagem melancólica, uma vez que, conforme a autora, na impossibilidade que o melancólico tem de encadear a palavra, a fala adquire um ritmo repetitivo e monótono, que desemboca em litâneas recorrentes, enervantes. “Quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável”.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988. p. 100.

<sup>122</sup> KRISTEVA, **Sol negro**, p. 39.

Entretanto, para além do caos e do silêncio, procuraremos mostrar que a iminência do mutismo faz a narrativa clariceana não se finalizar, mas voltar ao começo ou ficar aberta para que não se esgote a possibilidade de falar. Ou seja, a extremidade do fim não se anula na extremidade do começo para formar um círculo mortal escorpônico, e sim, uma retoma a outra, num movimento elíptico de um círculo imperfeito, de uma espiral, uma vez que há um ponto de fuga, conforme já analisamos na cena da montanha. Embora a narrativa muitas vezes pretenda retomar o começo para dizer tudo da mesma forma, há deslocamento, há releitura do velho para reconfiguração do novo. Conforme Lucia Helena, embora o círculo vicioso da estrutura patriarcal não se destrua completamente, ele é submetido a um processo permanente de corrosão e dialogismo.<sup>123</sup> E daí o porquê da ambivalência melancólica expressa nesta aparente dicotomia entre a mudez e a palavra, o fim e o começo. Dicotomias, vale lembrar, que não se anulam por serem opostas, mas se somam para criar uma nova linguagem. Linguagem dialética e, por isso mesmo, melancólica. Linguagem disforme e, por isso mesmo, líquida. Linguagem água e, por isso mesmo, viva.

Davi Arrigucci, ao analisar a escritura de Julio Cortázar, revela que a narrativa deste escritor muitas vezes beira à destruição ou ao silêncio. Este “itinerário labiríntico” que a obra de Cortázar percorre seria uma tentativa de ir além dos limites da linguagem, entregando-se ao caos e à constante improvisação. A perseguição por novas formas de expressão, segundo Arrigucci, acaba levando o escritor a questionar o ato de escrever, inserindo assim uma poética dentro do próprio texto ficcional:

*A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência,*

---

<sup>123</sup> HELENA, *Tempo Brasileiro*, p. 40.

*centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria.*<sup>124</sup>

Este ensaio literário de Arrigucci poderia estar tratando da escritura clariceana, uma vez que esta se aproxima de alguns aspectos da obra de Cortázar. Em Clarice também podemos encontrar este aspecto *aparentemente* circular, escorpiônico, uma vez que o texto oscila entre estes dois pólos: o silêncio e a palavra. Algumas narrativas clariceanas também se defrontam com o impasse da morte final e por isto mesmo retornam ao começo, numa constatação de que só o fracasso da linguagem pode permitir com que ela se mantenha, “assim como para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso” (PSGH, p. 75). Como diz Blanchot, “escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio”.<sup>125</sup> Neste sentido, o desejo do silêncio é a necessidade de voltar ao começo para ainda poder falar. Do contrário, seria a morte sem retorno. Daí a necessidade de, na iminência da destruição, fazer a linguagem voltar-se sobre si mesma, tal qual cobra acuada que come o próprio rabo.

Uma vez que escrever é, conforme Blanchot, entregar-se ao interminável, ao incessante, Clarice sabe que para continuar narrando deverá viver da morte perpétua da escritura. Não obstante, no bojo deste paradoxo não há apenas destruição, há uma necessidade de construção, de ultrapassamento e, por isto, a circularidade é aparente. Clarice vai além do escorpião que morre de seu próprio veneno na intenção de salvar-se. Sua narrativa, insistimos, não é um círculo perfeito, endogâmico, há vasos comunicantes com o improvável. Da mesma forma que a escritura de Cortázar consegue, como o próprio Arrigucci revela, “vencer a tendência entrópica, se sustém

---

<sup>124</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 23-24.

<sup>125</sup> BLANCHOT, **O Espaço literário**, p. 38. “... escrever é se fazer eco do que não pode deixar de falar. E por isso, para converter-me em eco, de alguma maneira devo lhe impor silêncio (a tradução é nossa). Conforme Blanchot, “... la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla [...], todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incessante y lo interminable”. Segundo a nossa tradução: “... a realização da linguagem coincide com sua desapareição, onde tudo se fala [...], tudo é palavra, mas onde a palavra mesma não é senão a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável”.

por um fio, um equilíbrio instável sobre o fio da navalha, num átimo de iluminação”,<sup>126</sup> a escritura clariceana também vive amparada em extremos limites e daí sua condição melancólica.

Construir uma linguagem que prescindia das palavras, mas que, ao mesmo tempo, ainda seja escritura... Tarefa árdua, feita de silêncio e morte, de tautologia e entrelinha. Eis a tarefa de risco que Clarice aceita...

*Eu tenho à medida que designo e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (PSGH, p. 113).*

A constatação de que é preciso tentar dizer o indizível com palavras que contornem o silêncio leva a narradora a ter que retornar de sua busca com o *lugar-comum* da linguagem. Do contrário, seria a própria mudez, as *mãos vazias*, o que também se configura como impossível para a narradora, uma vez que escrever é o seu ofício. Construir esta nova linguagem é a sua busca e é o seu fracasso. Entretanto, é pela sedução da busca que a narradora parece viver.<sup>127</sup> Conforme Blanchot, “el punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede

---

<sup>126</sup> ARRIGUCCI JR., *O escorpião encalacrado*, p. 43.

<sup>127</sup> Um exemplo emblemático desta busca perpétua é o conto *A quinta história*, todo ele constituído de variações de um mesmo acontecimento (a morte de baratas), contado por uma narradora que modifica cada unidade narrativa, a ponto de elas permanecerem autônomas dentro da narrativa maior. Todas estas unidades começam da mesma forma (“Começa assim: queixei-me de baratas”) para depois tomarem cada qual o seu rumo sem nunca se finalizarem. Assim, a última história, a quinta, não chega a se realizar, deixando em suspenso a possibilidade de seu recomeço que, impreterivelmente, começa da mesma forma que as outras (“Começa assim, queixei-me de baratas”). Como se vê, a narradora leva esta possibilidade do infinito às últimas conseqüências, uma vez que parece querer explicitar que assim como existe uma quinta história poderiam haver milhares, todas elas começando de uma mesma maneira para desembocarem no começo. Variações de um mesmo tema (sempre a morte de baratas) que progridem e, no limiar do silêncio, novamente se esvaziam apenas para novamente se encher.

alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar. Este punto es la exigencia soberana, y si sólo podemos aproximarnos a ella realizando la obra, sólo aproximándonos, la realizamos”.<sup>128</sup> Neste processo infinito só resta a Clarice tecer e destecer seu texto num contínuo entrelaçamento de paradoxos. Fluxo e refluxo que só o movimento da maré pode simbolizar.

#### 4.1 Os círculos de vida de Joana

No dia em que a órfã Joana chegou à casa da tia, sentiu-se presa entre paredes grossas, empurrou a porta e fugiu. Ainda deu tempo da tia ver as pernas magras da sobrinha correrem rumo à praia. A praia... Foi lá que Joana começou novamente a respirar e sentir-se livre, ao sabor da visão de um mar que vinha enroscando-se ao redor de si mesmo até esticar-se sobre a areia silenciosa da praia como um corpo vivo (cf. PCS, p. 47). O mar, além de possuir ondas, era, para a menina, grande, grande. De cócoras, bebeu um pouco do mar. Tal qual bÍlis negra que se espalha pelo corpo provocando o estupor melancólico, a água salgada fez com que, de repente, Joana comesse a sentir “uma coisa forte”, que não era propriamente frio, nem triste, era uma “coisa grande” que vinha do mar e dela própria. “Não era tristeza, uma alegria quase horrível” (PCS, p. 48). Ao colocar os pés na água, Joana sentiu-a rosnando entre seus dedos, como um bicho transparente e vivo e teve vontade de bebê-la e mordê-la. A felicidade aumentou, “mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus” (PCS, p. 48). E foi aí que compreendeu que “o pai morrera como o mar era fundo” (PCS, p. 49). Nesta compreensão súbita da perda, Joana entrega-se às suas primeiras descobertas interiores. Descobre-se uma pessoa e sente medo do futuro. Esta foi a primeira experiência melancólica de Joana, revelada em paradoxos como “alegria quase

---

<sup>128</sup> BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 48. “...o ponto central da obra é a obra como origem, o que não se pode alcançar, o único, entretanto, que vale a pena alcançar. Este ponto é a exigência soberana, e se só podemos nos aproximarmos dela realizando a obra, só nos aproximando, a realizamos” (a tradução é nossa).



horrível”, “alegria quase de chorar”. Tal qual a melancólica sensação após a ascensão/queda da montanha, o mar entra aqui como a alegoria desta dialética saturnina, que tanto pode comportar o abismo quanto o êxtase. “Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele **aperto** e depois **afrouxamento** no corpo, na cintura, no peito” (PCS, p. 48, grifos nossos). Esta metáfora da ambivalência melancólica também pode ser percebida no movimento da maré descrito por Joana: “Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir o seu barulho. Eu sou uma pessoa” (PCS, p. 49).

Os olhos fechados de Joana, metaforizados nas pálpebras cerradas do mar, indicam o desejo de não ver, de evitar o descortínio que a grandiosidade do momento (também aqui metaforizado na grandiosidade do mar) insiste em lhe estampar. Por outro lado, após a percepção da perda, o “abismar-se” no luto (metaforizado pela sucção das ondas pelo mar), há o espraio aberto e solto de quem conseguiu descobrir-se uma pessoa. E isto só foi possível entregando-se sem reservas ao triste canto ruidoso do mar (“Era bom ouvir o seu barulho”).

O mar converte-se assim num elemento transformador, e o que, à primeira vista, era uma economia de perda circular (“vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo”) dá lugar à tal espiral rentável, contraponto melancólico da montanha que nos referíamos anteriormente (“Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo”). O “brilho quieto do mar” que se converte em “barulho” comporta a mesma dialética da montanha. Se a montanha num primeiro momento é silenciosa e imóvel para o visionário melancólico, ela também é movimento, é barulho, à medida que propicia uma amplificação da visão, tal qual o mar permitiu o despertar da audição. Em ambos os casos, o círculo dá lugar à elipse.

Mas a presença da água na vida de Joana não pára por aí. Ela terá lugar em pelo menos mais duas ocasiões. Ela sempre estará presente nos momentos em que a

melancolia fechará um novo círculo de vida, formando o tal ponto de fuga para o novo. Uma destas ocasiões foi no quarto de banho do internato, onde Joana “imerge na banheira como no mar” (PCS, p.77). Após sentir “a invasão da maré”, descobre que sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria também existia água. Torna-se a partir daí uma criatura séria que imerge na fatal pergunta: “Por quê?”. Ao emergir da banheira, Joana “é uma desconhecida que não sabe o que sentir” (PCS, p. 77). Sente-se profundamente triste e humilhada e seu único desejo é o de não ver, não ouvir, não sentir (cf. PCS, p. 78), exatamente como antes havia cerrado os olhos para o mar. Na impossibilidade de evitar a iluminação que a acomete, Joana pressente um segredo vindo das estrelas e tem vontade de mordê-las, como também antes teve vontade de morder o mar: “A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu **bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água**” (PCS, p. 78, grifos nossos). Esse bosque dialético, que contrapõe sensações de vida (verde/ aquoso) com sensações de morte (sombrio/abismo), nada mais é do que a melancolia, responsável agora pela onda de inspiração que toma conta de Joana: “Nesse momento minha inspiração **dói** em todo o meu corpo. Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. E em vez dessa **felicidade asfixiante**, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de **ultrapassá-la**, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela” (PCS, pp. 78-79, grifos nossos).

Se a inspiração melancólica emerge da dor e da felicidade combinadas, ela terá que se ultrapassar em ondas na concretude de alguma arte. Do contrário, os extremos correm o risco de se asfixiarem no zero do círculo, ao invés de se espaiarem na forma multifacetada da estrela.<sup>129</sup> Joana o sabe, e é ao sabor do deslocamento das ondas que ancora a sua inspiração: “**Mergulho e depois emerjo**, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. Dasquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. **Ando, deslizo, continuo**,

---

<sup>129</sup> Em *A hora da estrela*, Macabéa morre e seu vômito de agonizante tem a forma de uma estrela de mil pontas, como uma alusão possível às mil histórias que se poderiam desencadear de sua vida.

**continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim**” (PCS, p. 79, grifos nossos).

Entretanto, Joana não escapa à constatação de que as amarras permanecem, e de que mesmo a mais visionária montanha, a mais próxima de estrelas que possa haver, mantém os alicerces ancorados na hermética terra. E isto, longe de ser ruim, é exatamente o que pode recriar o que “ainda não tem nome”, conforme já analisamos a respeito da dialética da montanha: “Mas, mesmo assim, na solidude branca e limitada onde caio, ainda estou presa entre **montanhas fechadas**. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. **O que desejo ainda não tem nome**” (PCS, p. 82, grifos nossos).

O momento em que Joana chega mais perto do que “ainda não tem nome” é precisamente a última ocasião em que o mar aparece em sua vida. Conforme já mencionamos no segundo capítulo deste trabalho, tudo se passa quando ela perde o marido e o amante e resolve fazer uma viagem. Viagem pelo mar, logicamente. A iluminação vivida por Joana antes da viagem levará a personagem a tentar sepultar o passado para que o futuro possa emergir “forte como a alma de um animal” (PCS, p. 224). E o futuro é o que “ainda não tem nome”, misto de liberdade e medo, de dor e êxtase, de melancolia, afinal, que conduz à ode do “de profundis”. “Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre!” (PCS, p. 223). Da dura dor do sepultamento da infância (um sepultamento que, paradoxalmente, também é gestação, é nascimento), a sensação de liberdade experimentada em relação ao futuro. Um porvir que, inevitavelmente, comporta o passado. Ultrapassar a infância é necessariamente ter que voltar a ela, conforme já vimos: “Porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei

leve e vaga como o que se sente, e não se entende, **me ultrapassarei em ondas...**” (PCS, p. 224, grifos nossos).

É neste percurso de retorno, em que ela se deslocará entre dois opostos (entre a dureza da pedra e a leveza do sentimento), que se fará a linguagem. Uma linguagem em ondas (“me ultrapassarei em ondas”), feita de picos e declives. Linguagem *montanhescas*, que vai ao fundo da visão apenas para adquirir vulto e novamente poder emergir com a força de um “cavalo novo”. Linguagem melancólica, porque se alimenta do abismo para alcançar o topo. E, ao se espraiar, consegue fugir da morte, dando sequência ao novo. Dói ou alegre? Os dois...

*Dentro de si sentiu de novo acumular-se o tempo vivido. A sensação era flutuante como a lembrança de uma casa em que se morou. [...] E não podia saber se depois desse tempo vivido viria uma continuação ou uma renovação ou nada, como uma barreira. Ninguém impedia que ela fizesse exatamente o contrário de qualquer das coisas que fosse fazer: ninguém, nada... não era obrigada a seguir o próprio começo... Dói ou alegrava? No entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro (PCS, p. 218).*

Distrair a sede cansada de repousar no fim, voltando ao começo para adquirir fôlego e aí sim ultrapassar o fim, eis o movimento incessante de Joana. Movimento que tem a força de um “mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo”. Não parece ser à toa que ela só consiga tatear uma nova linguagem depois de enfrentar a morte:

*Talvez tivesse aprendido a falar, só isso. Mas as palavras sobrenadavam no seu mar, indissolúvel, duras. Antes era o mar puro. E apenas restava do passado, correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos, sombria, fresca sob as árvores, as folhas mortas e castanhas forrando as margens. Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria. E como podia, muito mais*

*ainda, abandonar-se ao refluxo firme e macio. E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância (PCS, pp. 211-212).*

Para Blanchot, Kafka estava certo quando afirmou que só se pode escrever quando se estabelece com a morte relações de soberania. Isto porque, para Kafka, a arte tem relação com a morte, uma vez que esta é o extremo. “Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es integralmente poder. El arte es dominio del momento supremo, supremo dominio”.<sup>130</sup> Só após ter passado pela extrema negatividade do abandono e da morte é que Joana converte seu mutismo em potencialidade criadora. É por isto que, se a melancolia é o espaço de um círculo fechado, ela é também o de uma brutal metamorfose:

*Naquela tarde já velha – um círculo de vida fechado, trabalho findo --, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho.*

*[...] Amava a sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto, permitia vir à sua consciência momentos passados, mortos. Ser uma daquelas pessoas sem orgulho e sem pudor que a qualquer instante se confiam a estranhos. Assim antes de morrer ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?” (pp. 218, 219).*

#### **4.2 Loreley:<sup>131</sup> a mulher-proa**

Onde a mulher, que é “o mais ininteligível dos seres humanos”, poderia ir quando quisesse “experimentar o mundo sozinha para ver como era?” Naturalmente

---

<sup>130</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 83. “Quem dispõe dela, dispõe extremadamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é domínio do momento supremo, supremo domínio” (a tradução é nossa).

<sup>131</sup> Loreley é o verdadeiro nome de Lóri e, segundo o próprio Ulisses um dia lhe explica, é também o nome de um personagem lendário do folclore alemão: “A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar...” (LP, p. 106).

naquele que é “a mais ininteligível das existências não-humanas”: o mar. Afinal, o mar, fertilizador de uma nova linguagem, textura maleável da escritura, que se comprime e se estira ao sabor espiral das lúdicas ondas, é o espaço perfeito para uma iniciação. Que o diga Cixous:

*Nesses tempos violentos e preguiçosos, [...] nada mais resta do mar a não ser uma palavra sem águas. [...] “mar”, “mar” tinha cheiro de algas, sussurrava sal, e saboreávamos a amada infinita, lambíamos a estrangeira, o sal de sua palavra em nossos lábios. Mas basta que uma voz clarice diga: o mar, o mar, para que rompa-se minha casca, o mar se chama, mar! me chama, águas! me lembra, e vaga, vou, me lembro, de encontro a ele.*<sup>132</sup>

Naquela madrugada, Lóri fizera a fatal pergunta sobre si mesma e foi ao encontro da vastidão do mar. O ritual de entrada no ilimitado frio da água é muito mais do que um simples jogo leviano de viver. É o cumprimento de uma coragem de quem está agindo sem se conhecer. Mas é com uma alegria fatal (“a alegria é uma fatalidade”) que Lóri vai entrando e, enquanto entra, desperta de seu mais adormecido sono secular (cf. LP, p. 84). Após abrir as águas do mundo<sup>133</sup> pelo meio, Lóri, tal qual Joana menina, bebe goles do mar com a concha das mãos. E é aí então que o fluido a fertiliza como se fosse “o líquido espesso de um homem” (LP, p. 85). Mas, ao invés de se liquifazer em água, Lóri mantém-se compacta (“as ondas lhe batem e voltam, lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto”), sem receber transmissões e sem transmitir, uma vez que “não precisa de comunicação” (LP, p. 86). Lóri faz parte do mar, mas não está à deriva. O fluido fertilizante que ela engole (bílis negra) não a torna uma melancólica passiva que se deixa levar pela torrente. Ela aproveita a solidão, que poderia levá-la ao naufrágio, para conduzir seus movimentos tal qual proa de navio que já conhece os perigos marítimos (“... mas

---

<sup>132</sup> CIXOUS, Hélène. *Aproximação de Clarice Lispector / Deixar-se ler (por) Clarice Lispector / A Paixão segundo C.L.* In: **Tempo Brasileiro**, pp. 09-24.

<sup>133</sup> Todo este trecho da entrada da mulher no mar do *Livro dos prazeres* pode ser encontrado com pequenas modificações no conto *As águas do mundo*, de *Felicidade clandestina*.

então, a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera”, LP, p. 86). Para Ana Luiza Andrade,<sup>134</sup> esta solidificação recorta a mulher em figura de “proa” dos navios – aquela mulher-sereia que é colocada à frente para espantar monstros marinhos e que faz parte da tradição masculina das conquistas marítimas. Tal figura é a metáfora da mulher que toma a dianteira no texto, que viaja em novas conquistas e em permanentes transformações, a ponto de recusar-se à confinação ao sólido. “A mulher não se fixa ao produzir-se em ondas de mudanças de estado no seu caminhar ritualístico de aprendizagem nas águas textuais: trata-se de um ritual de iniciação na escrita que é tanto uma recusa ao definitivo quanto uma afirmação de mudança constante”.<sup>135</sup>

Neste movimento dialético de contrair-se no sólido e espriar-se no líquido, Lóri assemelha-se ao fluxo e ao refluxo da maré, que ora a carrega para fora da água ajudando-a a sair, ora opõe resistência à sua saída puxando-a com força para trás. Um movimento de recusa ao definitivo que já vem expresso no próprio corpo textual da narrativa do *Livro dos prazeres*. Basta percebermos que a vírgula que inicia o livro é substituída, ao final, por dois pontos. Se a vírgula do começo da narração indica que o momento de seu início não foi suspenso no tempo, mas que foi capturado de um movimento contínuo de escrita (tal qual onda que perpetuamente se forma e se desfaz), os dois pontos finais indicam que este movimento não terá fim. Os dois pontos são o prenúncio de uma citação que poderá ser o próprio livro como objeto que será dado a um outro-leitor, ou, quem sabe, a antecipação de um novo livro a ser escrito. Os dois pontos são a garantia que a autora tem de que o movimento é incessante e pode restituir-lhe a vida, no momento em que novamente necessitar. Não finalizar um livro, sob pena de finalizar-se. E o que seria deste sujeito inacabado que somos se um dia ele viesse a se completar? Seria a própria morte. Como bem disse Blanchot, terminar um livro não é terminar uma obra, mas ter

---

<sup>134</sup> ANDRADE, Ana Luiza. *Bizarra coincidência*: Clarice Lispector e Julio Cortázar. In ANTELO, Raúl (org.). **Identidade e representação**. Florianópolis : Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, 1994. pp. 283-294.

<sup>135</sup> ANDRADE, op. cit., p. 289.

momentaneamente a ilusão de que se pôs um término ao interminável. Não obstante, Clarice parece não sucumbir a esta ilusão, uma vez que entre a pacificação do ponto final e o inconcluso doloroso das reticências, dos dois pontos ou do ponto-e-vírgula acabava sempre ficando com a última opção.

### 4.3 A aparente circularidade de *A paixão...*

Outro exemplo de um movimento ondular, sem ter propriamente a cena do mar em sua textualidade, é *A paixão segundo G.H.* A narrativa é como um mar revolto onde as ondas se retomam incessantemente, formando-se no fim do capítulo antecedente para se espriarem no outro capítulo. Este caráter aparentemente cíclico e infundável é obtido pela suposição de uma ausência e parece desembocar no vazio. Assim, só há discurso porque o discurso é incompleto; só há saída pela porta de entrada; só há saciabilidade no inesgotável; “falar para nada dizer”<sup>136</sup> (“E tudo o que eu falo é para nada dizer”<sup>137</sup>). Linguagem que, na concepção de Pierre Macherey, acaba por ser volúvel, incompleta, incoerente e vazia, incapaz de construir a forma acabada duma contradição. Uma linguagem que desloca o texto, que o faz escorregar para nada dizer, “visto que efectivamente não pode dizer seja o que for”.<sup>138</sup> Tal qual a proliferação dos discursos aos quais estamos submersos nos tempos atuais, neste texto o excesso de linguagem só está dando a exata medida do silêncio. Entretanto, é nesta ausência de linguagem que a linguagem se articula. É no silêncio que está a voz: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (PSGH, p. 111). Por outro lado, esta mudez pode significar a página em branco, a ausência de “mélas”, de melancolia, um mar sem ondas e, portanto, sem deslocamento: “Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre

---

<sup>136</sup> MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa : Estampa, 1971. p. 64.

<sup>137</sup> Clarice Lispector citada por BORELLI em *Clarice Lispector*, p. 19.

<sup>138</sup> MACHEREY, *Para uma teoria da produção literária*, p. 65.



em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (PSGH, p. 14). A luta por uma linguagem que atinja o neutro, que prescindia da palavra, leva, paradoxalmente, a um grande esforço de voz. A luta para que a mudez melancólica seja ultrapassada em ondas só é apaziguada pelo aparecimento da “mela” na página branca. É só deste contraste que nasce alguma forma de representação possível, mesmo que seja a representação do silêncio ao qual o melancólico sucumbe. A palavra é que dá cor e expressão ao inexpressivo. Jamais se alcançará a *coisa* primeira sem passar pela mediação deste negro símbolo: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa” (PSGH, p. 90).

Segundo Norma Tasca, o paradoxo maior de *A paixão segundo G.H.* é extrair a linguagem precisamente da sua desintegração:

*Impossível, por um lado, cedendo aos efeitos do afeto que emerge massivamente, a linguagem é, por outro lado, a única possibilidade, através da enunciação, de conter a dissolução integral do ser. Enunciar, no entanto, a partir deste quase silêncio em que ela naufraga, pressupõe reinventá-la. Criar é, na verdade, recriar, numa travessia em que os fundamentos do discurso vacilam, através de procedimentos que os esgotam.*<sup>139</sup>

Este também é o “paradoxo enigmático” do melancólico de que nos fala Kristeva. “Se a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e o nutrem permanentemente, tanto quanto o ameaçam e o danificam, é também notável que ao renegar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve”.<sup>140</sup> Da intolerância à perda do significante, sobra a dor de quem sabe que o silêncio é morte: “Falar com o Deus é o que de mais mudo

<sup>139</sup> TASCA, *A lógica dos efeitos passionais* (In: *A paixão segundo G.H.*, ed. crítica), pp. 284-285.

<sup>140</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 15.

existe. Falar com as coisas é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição” (PSGH, p. 103). Mas o silêncio também é desejo, porque o desejo é falta. O desejo de criar, o desejo de viver em perpétua morte, leva a linguagem a fazer-se nova pelo reaproveitamento dos escombros, das cascas subjacentes de um silêncio que quer falar. Desta forma, muito mais do que prescrever um processo em círculo, “que termina para recomeçar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno”,<sup>141</sup> a narrativa descreve uma espiral que, se não nega a trajetória já traçada, aproveita-a exatamente no que ela tem de ruínas. É com as ruínas (“o malogro da voz”) dos herméticos discursos que se erige a “possível linguagem”. É por isto que tal narrativa reflete toda a crise deste momento que se convencionou chamar pós-moderno. Na impossibilidade de darmos o derradeiro passo em direção a um futuro que ainda não vislumbramos, temos de voltar às velhas fontes do passado, aproveitando-as no que elas têm de despojos. Suspensos entre estes dois tempos incertos é que tentaremos criar o presente, tal qual a narrativa do livro que, na impossibilidade de seguir em frente, tem de retomar a busca na cena primeva: (“----- estou procurando, estou procurando” - PSGH, p. 9). Este ritmo respiratório repetitivo<sup>142</sup> do texto extrapola as páginas do livro e converte-se num retrato da nossa contemporaneidade. A saída desta narrativa claustrofóbica é o ultrapassamento da angústia através da volta do significante que é a linguagem. E daí o paradoxo desta narrativa: a cura também é o mal e a vida é extraída permanentemente da morte. Eis aí, mais uma vez, o poder reparador da melancolia ativa. Como nos esclarece

---

<sup>141</sup> NUNES, *O drama da linguagem*, p. 76.

<sup>142</sup> Não só o fim emenda-se ao começo, como todo o livro parece desenvolver-se a partir de repetições, à feição de *A quinta história*: um capítulo sempre começa com a frase que terminou o capítulo anterior e há reiteradas repetições de palavras dentro da narrativa. Se concordarmos com Freud, poderemos considerar esta repetição como fundadora do desenvolvimento da angústia, uma vez que determinada situação pode remeter a algum modelo similar primordial. “A sensação psicológica da angústia oferece uma pista para a descoberta desta matriz: ela se faz acompanhar de um aumento de excitação, que cria o desprazer e estimula os processos de descarga [...]. É importante notar que a angústia aparece como premonição ou como resposta a um perigo muito preciso: o da separação”. Então, “repetir é procurar ganhar o controle da situação, e também preparar o indivíduo para resistir melhor a traumas futuros, dotando-o na capacidade de desenvolver a angústia e desta forma estar prevenido quando eles ocorrerem” (MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo : Perspectiva, 1982. p.256).

Benjamin, “em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las”.<sup>143</sup>

Salvar-se da morte, eternizando-se na perpétua confecção de uma obra que não terá fim. Esta é a voz repetitiva e melancólica de G.H. contra o risco do nada que a todo momento invade com seu inefável mutismo.

#### 4.4 *Água viva*: um livro-incenso

Se em Clarice Lispector nada é absoluto (o claro e o escuro, a dor e o prazer, a vida e a morte, o sólido e o líquido são interligados), todo antagonismo é superado para que, em suas mãos, se tornem elementos complementares. Nestes pólos de extremidades opostas só há espaço para a intensidade do sentir, ou seja, para o clímax: “Meus dias são um só clímax: vivo à beira” (AV, p. 16).

*Água viva* (1973) é um clímax. É pura dor e prazer. É puro “ódio dos que se amam”. É uma continuação e um recomeço. “O que te escrevo não tem começo: é uma continuação” (AV, p. 53). É “um traço existencial, uma escritura do sonho, um balbucio subterrâneo que se coagula em palavras soltas, deslizantes, num ritmo de música dodecafônica”.<sup>144</sup> A procura é por uma nova forma de expressão, pela dissolução de qualquer gênero literário.<sup>145</sup> “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (AV, p. 17). Esta procura pela palavra que atinja a *coisa*<sup>146</sup> levou alguns críticos, como Nádia Gotlib<sup>147</sup> por exemplo, a apontarem um caráter impressionista nesta obra, uma vez

<sup>143</sup> BENJAMIN, *Origem...*, p. 179.

<sup>144</sup> SÁ, *A travessia do oposto*, p. 252.

<sup>145</sup> Esta rejeição a qualquer molde acabado, a qualquer forma tradicional de gênero, Clarice já revelava em *Um sopro de vida* (pulsões), p. 83: “Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra”.

<sup>146</sup> A *coisa* de *Água viva* é um nada, é a “ausência pura” derridiana para a qual toda a obra que se quer pura também deve se dirigir. “O livro puro está naturalmente virado para o oriente dessa ausência que é, aquém e além da genialidade de toda a riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro. O livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse ‘livro sobre nada’ com que sonhava Flaubert” (DERRIDA, *A escritura e a diferença*, p. 20).

<sup>147</sup> Conforme o artigo *Um fio de voz: histórias de Clarice*. In: *A paixão segundo G.H.* (ed. crítica), p. 188.

que a linguagem liquidifica-se na captação de sensações. Da mesma forma, Olga de Sá vê *Água viva* como uma profusão de “palavras fluindo, soltas, de uma mente nutrida pelo orgânico do inconsciente, capaz de condensar-se em desenhos de palavras e ritmos de frases, em manchas de páginas, assim como as telas de um pintor se preenchem de cores e linhas de luz e as estátuas de um escultor se evolumam em formas, massa de pedra dura ou pedra sabão”.<sup>148</sup>

A história aparentemente banal de uma narradora-personagem que escreve durante uma noite inteira para um *outro*<sup>149</sup> enquanto vai registrando suas impressões e gostos converte-se no périplo da própria palavra em luta com a vibração última do silêncio até capturar o *instante-já*, o *é* da coisa. “A palavra é minha quarta dimensão” (AV, p. 14). Desnecessário dizer o quão liquefeito se faz este livro, cujo título já o evidencia. Mas não foi sempre assim. Sua primeira versão (1971) intitulava-se *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, e em seguida deu lugar à *Objeto gritante*. Tinha 50 páginas a mais e, segundo Alexandrino E. Severino,<sup>150</sup> muito mais detalhes autobiográficos, o que teria levado a autora a decidir cortá-lo. Esta narrativa entrepоста entre a dureza do objeto e a fluidez da água é sintomática dos extremos limites em que o texto clariceano se desloca. Clarice dissolve o objeto e desliza suas partículas numa liquefação sem conta, tal qual “seixos rolando no rio”. Esta zona de passagem, esta ponte que possibilita a travessia entre duas áreas limítrofes, faz de *Água viva* uma alegoria do nosso tempo. Neste livro, a fragmentação é mais intensa e, portanto, os extremos se tocam mais facilmente, emprestando-lhe um caráter pós-moderno.<sup>151</sup> Escritura de fronteiras, que vive à beira,

---

<sup>148</sup> SÁ, A *travessia do oposto*, p. 252.

<sup>149</sup> Lucia HELENA, no citado artigo *Um texto fugitivo em Água viva*, chama a atenção para o fato de que “em *Água viva* os sujeitos *eu* e *tu* não se referem a pessoas e objetos reais porque o *sujeito* do discurso não se refere diretamente à realidade orgânica do sujeito que pronuncia ou escreve...” (p. 13). Isto, segundo a autora, exige que o leitor desconstrua a concepção de um sujeito centrado em si mesmo para construir em seu lugar a idéia de um sujeito do discurso instável e dessemelhante do real. Assim este *tu* inicial, configurado como o amado, converte-se num *tu*, o *leitor*, que vai poder captar a entrelinha, o silêncio e a quarta dimensão da palavra.

<sup>150</sup> SEVERINO, Alexandrino E. *As duas versões de Água viva*. **Remate de Males**, pp. 115-118.

<sup>151</sup> Lucia HELENA (em *Um texto fugitivo em Água viva*, pp. 24-25) enumera algumas estratégias clariceanas utilizadas em *Água viva* que podem remeter a certas características pós-modernas. Algumas delas: fim da estabilidade do sujeito autoral; queda de um significado resgatável na obra em prol de um processo de

que se alimenta da placenta, do resíduo e da sombra: “[...] ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem” (AV, p. 86).

Mover-se na sombra é não ter mais o sol referencial das antigas certezas, mas não é, tampouco, cair no vazio do tipo niilista onde predominam as trevas. É no hiato, neste momento limítrofe, que tampouco é a antiga barra divisória, que “tantas coisas acontecem”. Se não é mais a plenitude utópica, é apenas uma meia-luz, um crepúsculo, um sol negro. Que coisas acontecem neste lugar? Nestes tempos em que o paradoxo e a fragmentação são crescentes, a escritura clariceana expressa a impossibilidade de se atingir qualquer hermetismo. “Sou inopinadamente fragmentária” (AV, p. 78). O mundo agora já não é mais o palco das grandes representações, das verdades hegemônicas, mas é um espaço “de viés”, espiralado e oblíquo: “É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado” (AV, p. 74).

Não há mais a plenitude do tempo dividido em compartimentos estanques, mas tudo se funde no instante-já, perecível antes mesmo de atingir o futuro:

*Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios (AV, p. 26).*

*Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento (AV, p. 26).*

*Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje – não ontem nem amanhã – mas hoje e neste próprio instante perecível (AV, p. 29).*

---

significação e de formas fluidas e intertextuais; criação de novas categorias, como as *cenas fulgor*, que extrapolam o processo romanesco tradicional (preocupado apenas com personagens, tempo, espaço e trama); reaproveitamento de fragmentos textuais, referências históricas e bíblicas, intertextualizando estes materiais; criação de uma forma fluida de escrita, influenciada pelas mutações típicas das alegorias barrocas que, conforme Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, lampejos, e que reinterpretam os “lugares prontos” do imaginário cultural.

Esta “concepção do tempo como entidade fluida, cuja única fixidez é o instante, o relance”,<sup>152</sup> extingue o passado, põe em crise o futuro e torna o presente uma zona de passagem entre o que já foi e um porvir que ainda não se sabe. Momento que se inscreve na narrativa como prodigiosamente fértil, onde o instante é novo, é crepitante, é incenso que só existe enquanto se queima. Escritura “inaugural”, cuja palavra “só pode dizer que: o ser sempre começou já”.<sup>153</sup>

*Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já (AV, p. 31, grifos nossos).*

*Meu esforço: trazer agora o futuro para já. Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas. Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre (AV, p. 34, grifos nossos).*

*[...] o instante é o vasto ovo de vísceras mornas (AV, p. 47, grifos nossos).*

*Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê (AV, p. 73, grifos nossos).*

*Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço (AV, p. 100, grifos nossos).*

Há, entretanto, neste improviso, neste instantaneísmo, um certo mal-estar, um certo medo do ultrapassamento em ondas que tanto dói quando move. Porque a escritura só se faz ao perder-se (incenso que queima) e só tem como origem a sua fonte mesma. Para Derrida a escritura é perigosa e angustiante porque é “inaugural”. “Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro”.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> HELENA, op. cit., p. 16.

<sup>153</sup> DERRIDA, *A escritura e a diferença*, p. 26.

<sup>154</sup> DERRIDA, op. cit., pp. 24-25.

*Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro”*  
(AV, p. 92).

*Tomo conta para não me ultrapassar. Há nisto tudo aqui grande contenção. E então fico triste só para descansar. Chego a chorar manso de tristeza. Depois levanto e de novo recomeço* (AV, p. 89).

Este movimento melancólico de maré, de quem sucumbe à tristeza e depois levanta para um recomeço, é o “it” de *Água viva*. As palavras deslizam no campo-oceânico do texto ao sabor de ondas que descem e sobem, desconstroem-se e voltam a se reconstruir num movimento sem fim, assim como não há fim na narrativa. Este processo, conforme Lucia Helena, “abandona o binarismo oposicional entre origem e consequência, entre causa e efeito, para introduzir a questão da fluidez da forma e, mais ainda, a da fluidez muito maior da significação”.<sup>155</sup> E não são poucos os momentos em que a própria palavra alude ao líquido (placenta, terra úmida, leite, sangue), explicitando este fluxo:

*Meu estado é o de jardim com água correndo* (AV, p. 21, grifos nossos).

*Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para a frente e para trás sem fronteiras. Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas. Mas sou tabu para mim mesma, intocável porque proibida. Sou herói que leva consigo a tocha de fogo numa corrida para sempre?*  
(AV, p. 80, grifos nossos)

Como livrar-se da aridez “dos secos dias de hoje”? Como suportar a desintegração dos diques que separavam binarismos sem sucumbir à desintegração da própria identidade? Criando várias identidades possíveis; não sendo mais uno, mas multifacetado; não sendo mais sólido, nem rarefeito, mas líquido; não sendo nem

---

<sup>155</sup> HELENA, op. cit., p. 21.

luz nem escuridão, mas sombra; não sendo nem triste, nem feliz, mas melancólico; não sendo reto, nem círculo, mas oblíquo; não sendo nem ontem, nem hoje, nem amanhã, mas concomitante; trotando “para a frente e para trás sem fronteiras”. E tudo isto sem sucumbir ao desejo de desistir, sem nadificar-se junto com os secos dias... E tudo isto prestando “cultos solares nas encostas das montanhas altas” num caminho sem fim, “numa corrida para sempre”. Porque não há apaziguamento, não há solução para a crise, não há preenchimento para o vazio. O que resta é um desejo incessante que se metaforiza na busca pela palavra: “A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável” (AV, p. 78). É por isto que, embora o livro termine, a narrativa continua a se derramar: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (AV, p. 101). Tal qual acontece com G.H., cujos travessões finais remetem a narrativa novamente ao começo, a linguagem de *Água viva* adia a morte (“...só a morte me conclui” - AV, p. 90), num exercício perpétuo de construção e destruição de si mesma: “Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição” (AV, p. 81). O enfeitiçamento final da narrativa (“O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”) mostra que ainda há folego para prosseguir em ondas de enunciação que se desfazem para novamente se fazerem, tal qual o fluxo e o refluxo das marés:

*E acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã (AV, p. 96, grifos nossos).*

*Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro (AV, p. 99, grifos nossos).*



É por tudo isto que o hiato do silêncio, o nada, nunca é a morte ou o aniquilamento, mas uma renovação. É a “consciência de ter algo a dizer como consciência de nada [...]”. Consciência de nada a partir da qual toda a consciência de alguma coisa pode enriquecer-se, ganhar sentido e figura. E surgir toda a palavra”.<sup>156</sup>

As ondas se repetem, porque é nesta repetição que elas se movimentam e se impulsionam mutuamente, formando o mar estendido. Só assim o canto se mantém em perpétua criação de um presente que também é futuro. Canto melancólico, porque extrai sua melodia de um contralto.<sup>157</sup> É neste limiar do silêncio que o canto vai adquirir fôlego, desembocando no que Antonio Candido denomina de “obsessão mallarmeana da palavra como violação de um estado absoluto, que seria a não-palavra, a página branca, mas que ao mesmo tempo é nosso único recurso para evitar o naufrágio no nada...”<sup>158</sup> Se lembrarmos que no dicionário “elipse” também significa omissão de palavra(s) que se subentende(em), diríamos que este hiato elíptico prepara o terreno para que entre em cena a “mélas” na sua qualidade de elemento sombrio, o preto no branco do papel – a palavra em movimento de maré no oceano do texto. Nesta dialética melancólica, a linguagem triunfa precisamante onde fracassa: no malogro da voz é que se vai ouvi-la. Conforme Olga de Sá, “para chegar à despersonalização da mudez é preciso construir antes uma voz. A palavra precede o silêncio, mas o silêncio é a plenitude da palavra”.<sup>159</sup> Este é o seu círculo vital. Mais do que *círculo*, que pressupõe um fechamento sem fuga, este é o seu *ciclo* vital, porque há o sentido melancólico na retomada da busca. Eis aqui uma escrita autodilacerada que articula em seu texto todo o melancólico, o fragmentário, o paradoxal e a não-origem do instante contemporâneo.

<sup>156</sup> DERRIDA, *A escritura e a diferença*, pp. 20-21.

<sup>157</sup> Instrumento que reproduz a voz feminina de tessitura mais grave. Por comportar este paradoxo é que o aproximamos da melancolia.

<sup>158</sup> CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo : Duas Cidades, 1995. p. 141.

<sup>159</sup> SÁ, *Paródia e metafísica*, (In: *A paixão segundo G.H.*, edição crítica), p. 229.

## Capítulo V

### DA PROPENSÃO AO PARADOXO

*Ah! Se a gente pudesse se organizar com o equilíbrio das estrelas tão exatas nas suas constelações. Mas parece que a graça está na meia luz. Na ambigüidade.*

Lygia Fagundes Telles

*As horas nuas*

Como já vimos, a sucessão de paradoxos na obra de Clarice Lispector rompe barras divisórias para misturar antagonismos, fazendo-os conviverem sem jamais se excluírem. É o que acontece com o paradoxo melancólico perder/ganhar. Em algumas narrativas podemos observar que o ganho da linguagem processa-se pela perda, seja ela de um sistema petrificante, de um “outro” ou de si mesmo. A perda se consoma porque todo discurso, conforme Kristeva, é *diálogo* e, portanto, já sugere separação entre um sujeito e outro. Além disto, a linguagem só existe em substituição à Coisa originária. Ela é trans-posição, re-constituição, metáfora, tradução... Para que essa substituição possa ocorrer é necessário o luto do objeto e a adesão do sujeito a um registro de signos (significante), o que sempre ocorre com mal-estar, uma vez que “não existe ‘dom simbólico’ sem clivagem”.<sup>160</sup> Um bom exemplo desta transposição, segundo a autora, é o fato de a criança, no aprendizado da linguagem, conseguir separar-se da mãe para encontrá-la no reino das representações. O deprimido, pelo contrário, “renuncia a significar e imerge no silêncio da dor ou no espasmo das lágrimas que comemoram os reencontros com a Coisa”.<sup>161</sup> Ele ignora a metáfora, ele quer a coisa perdida. E, para tanto, tentará captar o não-nomeável, produzindo novas linguagens, encadeamentos estranhos, ideoletos, poéticas, numa guerra permanente contra o silêncio mortal. Incapaz de realizar o luto e produzir a

---

<sup>160</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 49.

<sup>161</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 45.

transposição descrita anteriormente, o enlutado não pode manifestar a perda, a não ser através de uma linguagem circular e repetitiva. Já dissemos antes, com base em Kristeva, que a palavra do deprimido é monótona: “O fluxo da enunciação é lento, os silêncios são longos e freqüentes, os ritmos diminuem, as entonações ficam monótonas e as próprias estruturas sintáticas [...] caracterizam-se por supressões não-recuperáveis”.<sup>162</sup> Para Kristeva, os sintagmas não chegam a se formular e uma monótona melodia domina as seqüências lógicas, transformando-as em litâneas enervantes até que esta musicalidade desemboque no branco da assimbolia ou no caos não-ordenável. Este discurso, que “é construído com signos absurdos, com seqüências retardadas, deslocadas, paradas, traduz o desmoronamento do sentido no não-nomeável em que mergulha, inacessível e delicioso, em proveito do valor afetivo fixado na Coisa”.<sup>163</sup> E daí a ambigüidade da linguagem melancólica, que se processa através de gritos, espasmos e sussurros,<sup>164</sup> e que vale o esforço de um primeiro levantamento na obra de Clarice que, embora um pouco extenso, ainda está longe de esgotar os intermináveis paradoxos e oxímoros existentes na sua narrativa:

---

<sup>162</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 40.

<sup>163</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 54.

<sup>164</sup> As características desta linguagem se aproximam do que Lúcia Castello BRANCO (In: **O que é escrita feminina**. São Paulo : Brasiliense, 1991.) entende por escrita feminina. Deixando de lado a polêmica diferenciação de gêneros que esta constatação implica, atemo-nos à parte que discorre sobre a aspiração a uma linguagem primeirista por parte desta escritura: “A escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende fazer falar o real, dizer o real. Mas se o real é o indizível, como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões do real, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda a escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-simbólico, da não-linguagem. E é aí que a voz, o balbucio, o sussurro e o grito entram como elementos fundamentais” (pp. 63-64). Poderemos perceber estas características da linguagem melancólica nestes fragmentos extraídos de *Água viva*: “Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba”... (AV, p. 15); “Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer” (AV, p. 19); “Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes” (AV, p. 31); “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem” (AV, p. 31). Outro exemplo de tal linguagem é este trecho de *Perto do coração selvagem*, onde a personagem Joana, após se sentir sozinha no mundo e esmagada pelo excesso de vida, sente chegar a inspiração: “Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras de criação – brotos novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam, fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando” (PCS, p. 155).

*Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta? (SV, p. 31, grifos nossos).*

*[...] Por algum motivo secreto sinto uma grande carga de mal-estar e ansiedade quando atinjo o cume nevado de uma felicidade-luz. Dói no corpo o ar purificado demais (SV, p. 36, grifos nossos).*

*Ângela sofre muito mas se redime na dor. É como um parto: é necessário passar pelo crivo da dor para depois aliviar-se vendo à frente uma nova criança no mundo... (SV, p. 44, grifos nossos).*

*Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração – então estou livre. Só me resta inventar (SV, p. 69, grifos nossos).*

*[...] parece que sei que o verdadeiro caminho é com dor. Há uma lei secreta e para mim incompreensível: só através do sofrimento se encontra a felicidade. Tenho medo de mim pois sou apta a poder sofrer (SV, p. 128, grifos nossos).*

*É também um desespero faiscante e a dor se confunde com a beleza e se mistura a uma alegria apocalíptica (SV, p. 148, grifos nossos).*

*Pessoa feliz é que aceitou a morte. Quando estou feliz demais, sinto uma angústia amordaçante; assusto-me (SV, p. 150, grifos nossos).*

*O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada (LF, pp. 33-34, grifos nossos).*

*Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo. Depois do ato do amor não dá uma certa melancolia? A da plenitude (OE, p. 74, grifos nossos).*

*Porque também uma coisa acontecera, tão importante e grave e real como a tristeza ou a dor ou a cólera: ele estava contente (ME, p. 187, grifos nossos).*

*Às vezes as pessoas se sentem assim sozinhas e com a pergunta, mas não dói – ou se dói, esse é o modo como as coisas estão vivas (ME, p. 210, grifos nossos).*

*Uma grande doçura o envolveu, como quando se sofre (ME, p. 226, grifos nossos).*

*Se a moça soubesse que minha alegria também vem da minha mais profunda tristeza e que tristeza era uma alegria falhada (HE, p. 51, grifos nossos).*

*Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer (PCS, p. 88, grifos nossos).*

*[...] e agora ela era tristemente uma mulher feliz (PCS, p. 126, grifos nossos).*

*Por um instante, então, senti uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo, umhorrível mal-estar feliz... (PSGH, p. 57, grifos nossos)*

*[...] o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. [...] Esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor (PSGH, p. 79, grifos nossos).*

*E eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor suprema (PSGH, p. 78, grifos nossos).*

*A noite é a minha vida, entardece, a noite feliz é a minha vida triste (PSGH, p. 83, grifos nossos).*

Roland Barthes percebeu o paradoxo da linguagem melancólica quando quer exprimir o sentimento amoroso. Como “escrever sobre alguma coisa é destruí-la”,<sup>165</sup> o autor considera que qualquer criação literária poderia ser produzida, no máximo, pela escritura do *imaginário* e aí há que se deparar com a “desordem da linguagem”, onde ou se diz demais ou nada se diz. Tal linguagem seria, para Barthes, a utopia da linguagem: linguagem totalmente original, paradisíaca, linguagem de Adão.

---

<sup>165</sup> BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 92.

Também para Kristeva, a inquietação do deprimido está situada no imaginário, lugar assimbólico onde este indivíduo habita. E é da criação que se processa neste imaginário (a beleza é artifício, ela é imaginária”<sup>166</sup>) que ele terá que fazer a sua restituição enquanto sujeito:

*A obra de arte que assegura um renascimento do seu autor e do seu destinatário é aquela que consegue integrar na língua artificial que ela propõe (novo estilo, nova composição, imaginação surpreendente) as emoções não-nomeadas de um ego onipotente que o uso social e lingüístico corrente sempre deixa um pouco enlutado e órfão. Assim, tal ficção é, se não um antidepressivo, pelo menos uma sobrevivência, uma ressurreição.*<sup>167</sup>

É o que parece estar sendo representado em *Água viva*: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (AV, pp. 24, 25).

Para Kristeva, quando a luta da criação imaginária contra a depressão se confronta com o simbólico, a narração é modelada pelos processos primários, que são os ritmos, as aliteraões, as condensações. Contra o “simbólico”, o domínio do “semiótico”. É daí que surge a *poesia*, o estilo, como marcas de uma depressão (provisoriamente) afastada, vencida. “O melancólico, com seu interior pesaroso e secreto, é um exilado em potencial, mas também um intelectual capaz de fazer brilhantes construções... abstratas”.<sup>168</sup>

Esta narrativa que vai além da linguagem, que busca a coisa originária, que desafia o silêncio para se firmar poesia foi, sem dúvida, a grande busca de Clarice Lispector:

---

<sup>166</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 97.

<sup>167</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 53.

<sup>168</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 64.

*E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já (AV, p. 15, grifos nossos).*

*Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida (AV, p. 16, grifos nossos).*

Busca que se dá no tatear da palavra, numa alusão ao imaginário poético e aos sentidos, e que se referencia no simbólico (conforme grifos anteriores). Se o imaginário melancólico é escuro, sombrio, a palavra é a representação simbólica deste luto. Ou seja, ela é a melanina (pigmento negro) que se depositará no branco do papel. Por ficar no limiar entre a vida e a morte, tal linguagem só poderá se constituir como uma linguagem *outra*, espiralada e inovadora (conforme já havíamos visto no capítulo IV deste trabalho), minada pela metalinguagem. Neste jogo de criação e destruição da palavra, a narrativa encontra o suporte necessário que irá combater e substituir “a invalidação e a interrupção simbólica (o ‘isso não tem sentido’ do depressivo)”.<sup>169</sup> Este registro do imaginário através de uma escrita “melânica” poderá representar, então, esse hiato, branco ou intervalo que é a morte para o inconsciente. É por esta relação paradoxal entre o branco e o preto que a escritura clariceana nunca repousa. Afinal, conforme Blanchot, a obra “no es la unidade mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan, mientras la obra es obra. Esta intimidad donde se

---

<sup>169</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 25. Para Kristeva “a linguagem, na sua heterogeneidade [...] é um fator poderoso que, por mediações desconhecidas, exerce um efeito de ativação (como, inversamente, de inibição), sobre os circuitos neurobiológicos” (p. 42).

afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra...”<sup>170</sup>

Penetrar na obra de Clarice é como entrar neste território negro/branco da melancolia, onde tocar no vazio pode ser o começo da grande arte: “E em torno dele soprava o vazio em que um homem se encontra quando vai criar” (ME, p. 222).

### 5.1 *Água viva* e a dialética freudiana da perda

Mais grave do que a história de quem perdeu o objeto amado, *Água viva* é a história de alguém que perdeu a linguagem e que entrou na zona do silêncio: “Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas, escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do meu silêncio” (AV, p. 16).

Muito mais do que a representação da história de alguém, *Água viva* é representação da própria representação que busca romper com todas as outras representações de narração já instituídas, sejam elas racionalizantes, lineares, cronológicas, verbais, etc. *Água viva* é a radicalização da falta de vinculação do texto a um referente humano. A personagem, “modernamente em agonia”, converte-se numa “anti-personagem”, num “texto-agente”.<sup>171</sup> Este recurso, usado com maestria por Clarice Lispector não só neste livro, “procura criar um jogo onde referentes e contra-referentes, funções e anti-funções, tempo e anti-tempo se entrechoquem”, desfocando a tradicional formulação “a arte imita a vida”, para o

---

<sup>170</sup> BLANCHOT, *El espacio literario*, pp. 213-214. “... não é a unidade mitigada de um repouso. É a intimidade e a violência de movimentos contrários que nunca se conciliam nem se apaziguam, enquanto a obra é obra. Esta intimidade onde se afronta a contradição de antagonismos que são inconciliáveis mas que, entretanto, só têm plenitude na oposição que os opõe, esta intimidade desgarrada é a obra...” (a tradução é nossa).

<sup>171</sup> SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. Citado por SÁ, *A travessia do oposto*, p. 231.



paradoxo onde o autor é a criatura de suas personagens e “o quem” do escritor os seus próprios textos.<sup>172</sup>

*Água viva* é a história da perda da linguagem que se converte em ganho de uma linguagem outra, que mal se representa para melhor representar. Neste livro, a linguagem é o sujeito clivado de si mesmo ou de um “outro” (“Eu sou eu e você é você”) que pode ser o leitor. Separada deste “outro”, não-nomeável, não-representável, a linguagem melancólica se fecha, “inconsolável e afásica, num *tête à tête* com a Coisa não-nomeada”.<sup>173</sup> Como vencer o impasse deste silêncio? Fazendo jorrar a “mela” no hiato branco da página, a palavra representando o silêncio, o oásis no grande deserto de mudez. É deste contraste melancólico que a palavra se representa, se escreve, se inscreve. A sublimação, a forma dita poética, é, conforme já revelou Kristeva, um dos modos do depressivo resignar-se com a perda, uma vez que decompõe e refaz os signos, assegurando um certo domínio sobre a Coisa. Já vimos que para que o signo se faça, segundo Kristeva (que aqui segue a hipótese de Hanna Segal), é necessário uma falta, uma separação. A criança, por exemplo, a partir de uma separação, produz objetos ou vocalises que são os “equivalentes simbólicos” daquilo que falta. Mais tarde, já inserida na posição dita depressiva, ela vai desenvolver em seu ego não mais equivalências, mas os “símbolos” propriamente ditos. São eles que garantirão o triunfo sobre a tristeza, uma vez que deslocam a identificação do ego do objeto perdido para uma outra instância. É a identificação, que Kristeva chama de fálica ou simbólica, que faz com que o indivíduo ingresse no universo dos signos e da criação.

Se o sujeito de *Água viva* é a própria escritura (uma bio-escritura, que desliza no fluxo do texto autonomamente), endereçada a um “outro” (receptáculo deste movimento sem fim), entre este sujeito e o seu destinatário forma-se uma relação de amor, por ora desfeita. A palavra úmida quer seduzir, quer atrair este outro perdido, quer substituir o vazio deixado pela separação. Conforme Kristeva, “conscientes de

---

<sup>172</sup> Cf. SÁ, *A travessia do oposto*, pp. 232-233.

<sup>173</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 20.

estarmos destinados a perder nossos amores, ficamos talvez mais enlutados ao perceber no amante a sombra de um objeto amado, outrora perdido. A depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para a morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem”.<sup>174</sup>

A linguagem de *Água viva* revela o paradoxo deste luto: “... é dor de parto: nasce uma coisa que é” (AV, p. 50). O “é”, o “it”, a “coisa”, são tentativas de restabelecer o símbolo do outro perdido. A linguagem, a todo momento, ameaça se esvaír, fragmentar-se, estilhaçar-se, como se estivesse no limiar da morte. Mas há também uma recusa da morte: contra o mutismo e a perda, eis que surge uma nova forma de linguagem, já que a anterior é insuficiente. Linguagem instantânea, corporal, para que seja possível apossar-se do *é da coisa*: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (AV, p. 15). Há uma dissolução do objeto textual até a negação da própria palavra. É em *Para não esquecer* que a autora lança o desabafo mais contundente desta recusa: “Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha o escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra” (PNE, p. 214).

Mas o paradoxo persiste e não é apenas aparente: é doloroso escrever, é incômodo... Mas é impossível alcançar o “outro” sem a mediação da palavra. Como diz Derrida, “falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente sempre digo também demasiado”. Para ele, a angústia de falar é a necessidade que a palavra tem de voltar à sua fonte primeira, de reapossar-se de si. “Eis a razão pela qual sob a linguagem do escritor autêntico, aquele que pretende manter-se o mais próximo possível da origem do seu ato, sente-se o gesto para retirar, para retomar a palavra

---

<sup>174</sup> KRISTEVA, op. cit., pp. 12-13.

pronunciada”.<sup>175</sup> Deste impasse resulta uma narrativa que oscila entre a dor e o êxtase. Desde o princípio, a representação se faz por uma angústia de separação, mas que também é uma “felicidade diabólica”. Separação de um “outro” que é, ao mesmo tempo, aproximação e distância e que, num primeiro momento, ainda escapa à representação e à nomeação. Segundo Kristeva, esta ambivalência pulsional torna-se mais intensa neste começo da alteridade, onde ainda não existe o filtro da linguagem para que o sujeito possa inscrever sua violência contra a perda. Só quando o melancólico passa a manipular a linguagem é que ela exercerá um efeito terapêutico contra a dor da separação. É o que Barthes chamou de “encenação lingüística”:

*[...] estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar o tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência...). Essa encenação lingüística afasta a morte do outro...*<sup>176</sup>

Como podemos observar, a “encenação lingüística” a que Barthes se refere é similar ao conceito já exposto de cena-fulgor. Ambos os conceitos abarcam a teatralização lingüística no palco do imaginário e produzem ritmo, movimento. *Água viva* é uma encenação lingüística, onde “a linguagem nasce da ausência” (ela está onde o outro não está). O paradoxo melancólico da narrativa deste livro é que nela a palavra só existe para justificar a ausência do outro, daí sua dor e sua alegria. A narrativa precisa ser prolongada (“transformar o tempo em vai-vém” é impedir que ela chegue ao fim, como de fato não chega, conforme vimos no capítulo “Da propensão ao inconcluso”). “Produzir ritmo” é buscar a liquefação em ondas. Estes são os antídotos que afastam a morte do outro enquanto a narativa permanece viva.

---

<sup>175</sup> DERRIDA, *A escritura e a diferença*, p. 21.

<sup>176</sup> BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 29.

Tal qual a constatação do “Autor” de *Para não esquecer*, que diz que “todo nascimento supõe um rompimento” (SV, p. 142), aqui também só a partir do questionamento do simbólico – a representação convencional da narrativa – é que a escritura surge, nasce, renova-se. Não sem antes passar pela experiência dolorosa da separação: “Deixa-me falar, está bem? Nasci assim: tirando do útero de minha mãe a vida que sempre foi eterna. [...] E quando nasço fico livre. Esta é a base de minha tragédia” (AV, p. 39).

Estes tênues limites entre sentimentos opostos que se representam na narrativa clariceana, e que atingem o seu ponto máximo em *Água viva*, fazem de sua escritura uma bio-escritura, uma vida que nasce a todo instante, para poder morrer e novamente nascer “ad infinitum”. Fluxo e o refluxo do instante-já, doloroso e alegre, que morre se não for fixado em palavras:

*Eu estou - apesar de tudo oh apesar de tudo - estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conforta-me não como vencida mas num allegro com brio (AV, p. 99).*

É por esta fulgurância, por este brio, por este excesso de luz – que no outro extremo focaliza exatamente o escuro do eu – que *Água viva* se caracteriza por ser uma escritura que mescla epifania e anti-epifania, êxtase e abismo, silêncio e palavra. Escritura que dá testemunho de um hiato (a morte da linguagem), mas que, paradoxalmente, é a única forma de nascer uma linguagem *outra*. Que espécie de linguagem? Uma linguagem que *é*, que vive.

Esta ambivalência do sujeito melancólico já foi analisada por Freud, em *Luto e melancolia*. Antes de chegarmos a este ponto das suas afirmações, seria

interessante retomarmos algumas idéias significativas deste artigo. Nele, Freud vai diferenciar o “luto” da “melancolia”, embora estes dois afetos possuam correlações, sendo a principal delas a reação à perda de um objeto amado. Enquanto a melancolia é considerada patológica por Freud, o luto se caracterizaria por ser passageiro, não precisando de nenhuma interferência médica na sua superação. Além disto, no luto, o objeto de amor realmente morreu, enquanto que na melancolia o objeto é ideal, tendo sido perdido enquanto objeto de amor. Portanto, na melancolia, o sujeito não vê claramente o que perdeu, mesmo que esteja cômico da perda que deu origem à sua dor. Sabe *quem* perdeu, mas não o *que* perdeu. Já no luto há uma plena consciência em relação à perda. Assim, a perda do melancólico é mais enigmática, porque não é possível ver o que o está absorvendo tão completamente. Uma outra diferença do melancólico em relação ao enlutado é a propensão daquele para uma diminuição da auto-estima. “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego”.<sup>177</sup> É por isto que o melancólico tem a propensão de fazer auto-acusações, apresentando seu ego como algo desprezível, num “delírio de inferioridade”, de “exacerbada autocrítica”. Quem sofre a melancolia tende a sentir prazer em comunicar este desmascaramento de si mesmo, o que contraria, segundo Freud, o comportamento de uma pessoa esmagada pelo remorso e pela auto-recriminação. Desta forma, esta insatisfação consigo mesmo comum no melancólico aponta para a perda não de um objeto, mas do próprio ego. Esta é a chave do quadro clínico: “percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente”.<sup>178</sup> Isto ocorre porque, num primeiro momento, há uma escolha objetal (ligação da libido a uma pessoa particular). Devido a uma ruptura desencadeada por essa pessoa, a relação objetal é destruída e há necessidade de a libido deslocar-se para um novo objeto. E este objeto passa a ser o ego. Este, por sua vez, é identificado com o objeto abandonado. Na melancolia, então, amor e ódio travam uma batalha em torno do

---

<sup>177</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*, (1917 [1915]). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XIV. p. 278.

objeto: “um procura separar a libido do objeto, o outro defender essa posição da libido contra o assédio”.<sup>179</sup>

É por este processo que a perda objetal se transforma numa perda do ego, o que gera um conflito no melancólico. Por um lado, a melancolia aproxima-se do luto por ser uma reação à perda real de um objeto amado. Mas, para além do luto, é o próprio ego que o melancólico perde. E a autopunição é o ódio pelo outro deslocado para o ego. O sujeito acredita estar se vingando deste outro que o abandonou através da autotortura, o que gera, paradoxalmente, satisfação.

Estas são, portanto, as três pré-condições da melancolia estabelecidas por Freud neste artigo: a perda do objeto, a ambivalência e a regressão da libido ao ego.

Talvez esta exposição de Freud nos seja útil, mesmo que não pretendamos fazer aqui um diagnóstico clínico e psicologizante de um sujeito dentro da narrativa, até porque, como vimos, a cena-fulgor desconstrói e alegoriza o ser. Apenas pretendemos utilizar algumas noções de Freud como um modelo estético de como a própria narrativa alegoriza o sujeito. Quando a narrativa começa ela anuncia uma dor proveniente de uma perda que, ao mesmo tempo, é uma aleluia prazerosa, porque agora se está livre. Após esta perda, o discurso assume um caráter de ambivalência, uma vez que a narrativa intercala amor e ódio retratados numa sucessão infinita de paradoxos e oxímoros.

Conforme vimos antes em Kristeva, se o objeto perdido não for transferido para o ego do sujeito, a dor da perda pode se converter em palavra, uma vez que é o seu dispêndio que irá garantir a substituição do objeto do desejo. Evitando transferir o ódio que sente deste outro para o seu ego, criando este substituto que é a palavra, o melancólico parece querer evitar o suicídio. Afinal, conforme Freud, todo o pensamento suicida consiste em impulsos assassinos contra outros, que o sujeito volta contra si mesmo. No caso da encenação lingüística efetuada em *Água viva*, a representação se faz exatamente porque o “outro” está clivado. A palavra

---

<sup>178</sup> FREUD, op. cit., p. 280.

<sup>179</sup> FREUD, op. cit., p. 290.

melancólica se representa na página no embalo de um fluxo de ódio-amor. A palavra desloca a libido depositada num objeto perdido e transforma a perda em criação. Novamente a “melas” borrando a página branca para se configurar escritura.<sup>180</sup>

## 5.2 Joana e “a partida dos homens”

Já mencionamos que a coragem de Joana de realizar uma viagem sozinha de navio veio só após a ruptura com o marido Otávio e a partida do amante. Aliás, o próprio capítulo intitulado “A viagem”, que simboliza precisamente a separação do passado em busca de um devir, só se realiza após o capítulo intitulado “A partida dos homens”. A busca da personagem, além de ser por um modo de vida que extrapole a convenção social do casamento, é também por uma forma de linguagem nova, de auto-expressão. Desde o princípio do livro acompanhamos a necessidade da personagem de fugir daquela zona onde tudo tem um nome sólido e imutável (cf. PCS, p.216). Desde o começo da narrativa, quando Joana ainda menina inventava poesias e fazia perguntas impertinentes para a professora (“Ser feliz é para conseguir o quê?” - PCS. p. 38), percebemos um espírito inquieto, e que, no entanto, precisava acomodar-se às convenções do mundo (“Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar. Só falava tolices com as pessoas” - PCS, p. 22). O mesmo desconforto é latente quando já se encontra casada com Otávio:

*Nunca terei pois uma diretriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade à outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e*

---

<sup>180</sup> Em *Sopro de vida*, a autora já revelava a eficácia da palavra como meio terapêutico: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (SV, p. 11); “[...] eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (SV, p. 16); “[...] estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim” (SV, p. 16). “Eu não agüento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo” (SV, p. 17); “[...] eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (SV, p. 20).

*principiar a vida noutro plano, inorgânico ou orgânico inferior, recomeçava-a mesmo no plano humano (PCS, p. 115).*

O que Joana busca é precisamente romper com esta circularidade para encontrar aquela estrutura em ondas, a qual já nos referimos antes. Um recomeçar que, ao invés de se fechar em si para acabar no nada, deve se espalhar no novo. E, para que isto fosse possível, foi necessário a melancólica separação dos homens e de seu mundo fechado, mundo dos nomes sólidos e imutáveis, mundo do simbólico. Só através desta separação, Joana realizaria aquilo que já almejava desde quando ainda era menina – “achar-se mais”:

*Os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. A felicidade apagava-a, apagava-a... Já queria sentir-se de novo, mesmo com dor. Mas submergia cada vez mais. Amanhã, adiava, amanhã vou-me ver. O novo dia porém perpassava pela sua superfície, leve como uma tarde de estio, mal franzindo seus nervos (PCS, p. 115).*

Esta felicidade que a apagava não permitia o descortinar melancólico necessário para que rompesse com o seu círculo de vida fechado. Joana sabia que tal caminho só se faria com dor (“... queria sentir-se de novo, mesmo com dor”). Até que a dor chega juntamente com “a partida dos homens” e ela finalmente faz a viagem de navio. Dor que paradoxalmente lhe propiciaria a mais autêntica felicidade do mundo: a de possuir-se, a de traçar seu próprio caminho. Neste momento, a linguagem torna-se úmida, fluida, incabada, como inacabado é o destino da personagem e, portanto, o da própria narrativa. O destino de Joana e o próprio destino do livro foram lançados ao mar. A narrativa agora se desprende do simbólico (para tentar atingir o não-simbólico), cliva-se da personagem, automatiza-se, adquire vida própria. As palavras rolam pelas margens do rio-página sem pontuação, sem intervalo, num verdadeiro sopro, num verdadeiro delírio visionário, numa verdadeira onda ininterrupta e melancólica. A narrativa imita a vida da personagem, mas já não faz mais parte dela.



Desloca-se sozinha, movediça, assemelhando-se à narrativa de *Água viva* que rompe com o círculo fechado do cânone literário para sagrar-se linguagem pura, “água da palavra”, “proa da palavra” que desliza sem autor, sem mão, sem a comportada estrutura da instituição. Vida da palavra que se faz enquanto se desfaz, bio-escritura, melancólica escritura, “mela” escritura na branca página, melanografia, criação:

*[...] sobretudo um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu rompere todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal...” (PCS, p. 224).*

### 5.3 A perda da terceira perna de G.H.

Olgária Matos salienta o papel decisivo da memória em contraposição ao arquivamento do passado realizado pela modernidade: “A recordação é a única maneira de barrar o caminho à repetição do Mesmo: para esquecer (redimindo) é preciso lembrar; o esquecimento sem a recordação é o recalque do passado”.<sup>181</sup> A própria Clarice já declarara à Olga Borelli o seu fascínio pela lembrança: “É fascinante lembrar-se. De repente o passado é uma coisa que ainda vai acontecer, só que já se prevê tudo o que vai acontecer. [...] Eu só sei viver as coisas quando já vivi. Não sei viver, só sei lembrar-me”.<sup>182</sup>

A memória adquire assim um papel fundamental na vida e na obra de Clarice, da mesma forma que lembrar tem papel preponderante na cura psicanalítica. Segundo Adélia Bezerra de Meneses,<sup>183</sup> esta importância não se dá tanto pela mera busca da lembrança e sim o *recordar* no sentido etimológico: colocar de novo no

<sup>181</sup> MATOS, Os arcanos do inteiramente outro, p. 21.

<sup>182</sup> BORELLI, Clarice Lispector, p. 17.

<sup>183</sup> MENESSES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra* : ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo : Duas Cidades, 1995. p 35.

coração. E, segundo ela, esta ascensão ao nível do simbólico se dá pela palavra. É o que parece dizer a narradora de *Para não esquecer*: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (PNE, p. 42).

Barthes também reafirma a importância da memória e da escrita na recuperação daquilo que se perdeu. Segundo ele, “a anamnese é uma operação a um tempo enaltecida e lancinante; esta paixão da memória só consegue aplicar-se num ato que finalmente confira à recordação uma estabilidade de essência: o *escrever*”.<sup>184</sup> Assim, “[...] a recordação é o início da escritura e esta, por sua vez, é o começo da morte”.<sup>185</sup>

Se G.H. consegue, no final de seu relato, estabelecer com a morte uma relação de liberdade é porque estava no bojo da necessidade de escrever: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (PSGH, p. 11). E se esta tentativa de fazer falar o indizível através da escritura é dolorosa, ela é ao mesmo tempo o único continente possível para que o melancólico não sucumba à morte. Conforme Kristeva, a criação literária chega a ultrapassar a psicanálise em eficácia e constitui-se num excelente meio terapêutico contra a depressão: “A criação estética e notadamente literária, mas também o discurso religioso na sua essência imaginária, ficcional, propõem um dispositivo cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e o simbolismo implícito são uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito com o desmoronamento simbólico”.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> BARTHES, *Novos ensaios críticos* seguidos de *O grau zero da escritura*, p. 45.

<sup>185</sup> BARTHES, *op. cit.*, p. 45.

<sup>186</sup> KRISTEVA, *Sol negro*, p. 30. Esta idéia encontra respaldo na seguinte afirmação de G.H.: “Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço de voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa” (PSGH, p. 112).

O escrever para G.H. só foi possível a partir da dor/alegria, da melancolia resultante da perda de uma de suas faces (a “terceira perna”). Foi por perder este tripé que G.H. trouxe à tona a outra identidade que estava submersa na sua casca mais superficial. Esta identidade profunda, esquecida, que só a memória e a escritura podem desenterrar, é a mais originária, a mais primeva. É o que diz Benedito Nunes, quando revela que, “além de dolorosa, essa sabedoria (a da renúncia) é paradoxal, pois que a perda de G.H. transformar-se-á em ganho”.<sup>187</sup> Este ganho é mediado pela percepção de um “outro” existente nela mesma e que ainda não tem nome. Desta forma, é sintomático o fato de G.H. não ter um nome, o que contraria a idéia racionalista de autoconservação, uma vez que nomear as coisas, classificá-las e afastá-las da alteridade é uma forma de eliminar o perigo. E a natureza é a expressão máxima desta alteridade. Conforme Jameson, neste mundo atual que abole a natureza, o conceito de bem e mal passa a ser um conceito posicional, uma vez que depende das categorias do *outro*. “Assim, o mal, como Nietzsche nos ensinou, continua a caracterizar o que quer que seja radicalmente oposto de mim, ou o que quer que, justamente por ser diferente, pareça constituir uma ameaça real e premente à minha existência”.<sup>188</sup> Desta forma, o *outro* passa a ser temido não porque é mau, mas “é mau porque é o Outro, alienígena, diferente, estranho, nebuloso e desconhecido”.<sup>189</sup> Este “outro” ameaçador está em G.H.: “Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo”.<sup>190</sup> Este reconhecimento de que o “estrangeiro” está em nós, de que ele “é a metáfora da distância que deveríamos tomar em relação a nós mesmos”,<sup>191</sup> não se fará sem um

---

<sup>187</sup> NUNES, O drama da linguagem, p. 60.

<sup>188</sup> JAMESON, O inconsciente político, pp. 115-116.

<sup>189</sup> JAMESON, op. cit., p. 116.

<sup>190</sup> KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad.: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1994. p. 9. Embora aqui Julia Kristeva esteja se referindo ao estrangeiro no sentido real da palavra, não poderemos deixar de registrar o quanto este seu conceito ilustra o que acabamos de expor.

<sup>191</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 140.

traço de dualidade: por um lado, desejo de identificação, de conhecimento de si; por outro, medo e inquietude diante deste confronto:

*O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto (PSGH, p. 60, grifos nossos).*

Para G.H., comer a barata é aceitá-la como parte sua, contrariando o sacrifício imposto pelo pensamento moderno que abole a natureza. E ao renunciar à natureza para se proteger do desconhecido, o homem acabou por renunciar a si mesmo.<sup>192</sup> Aceitar a aridez desértica do outro é reconhecer que o deserto está em mim. G.H. perde a repulsa precisamente por se ver na barata. Afinal, como nos diz Benjamin, “no asco por animais a sensação dominante é o medo de, no contato, ser reconhecido por eles. O que se assusta profundamente no homem é a consciência obscura de que, nele, permanece em vida algo de tão pouco alheio ao animal provocador de asco, que possa ser reconhecido por este. Todo o asco é originalmente asco por contato”.<sup>193</sup>

Aceitar a matéria bruta que nos constitui é inelutavelmente dor e sofrimento, à medida que é desorganização e fim dos sistemas de defesa. Mas é também prazer, à medida que se troca a “persona”, a “máscara humana”, pelas múltiplas faces que nos constituem (“Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela

---

<sup>192</sup> Esta, além de ser uma conclusão feita pelos frankfurtianos (conforme vimos anteriormente), também foi mencionada por FREUD, em *O mal-estar na civilização* (In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**, p.170). Segundo ele, este esforço feito pela humanidade para domar as forças da natureza não resultou em mais felicidade: “Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada. [...] Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes. Reconhecendo esse fato, devemos contentar-nos em concluir que o poder sobre a natureza não constitui a única pré-condição da felicidade humana, assim como não é o único objetivo do esforço cultural”.

<sup>193</sup> BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 16.

persona, pela máscara humana”). A melancolia torna-se, assim, a propulsora de um paradoxo que não esquece a dor, sob pena de acarretar a perda da dimensão do êxtase. “E eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor supremo” (PSGH, p. 78).

Foi a partir da súbita visão de uma barata que surge em G.H. todo o questionamento de seu ser e a constatação do vazio que cerca o homem contemporâneo, mergulhado num cotidiano banal e instrumentalizado, sem desejo nem tempo para vasculhar o território *estrangeiro* do próprio eu. Sabemos que há um nada que nos reivindica, assim como a aventura do desconhecido representado pelo quarto da empregada atraiu G.H. E quem sabe não é deste nada,<sup>194</sup> com sua aparência de neutro, núcleo e inefável, que extraíremos o tudo com o qual construiremos a nossa real experiência primária de ser? “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (PSGH, p. 40). “Convergência de todas as coisas, núcleo que lhes é comum, extensão que as abrange, esse nada que G.H. palmilha tem, por ser o lugar dos contrastes extremos, a ardência de um inferno e o refrigério de um paraíso”.<sup>195</sup>

Talvez não tenhamos a coragem decisiva para encararmos a barata existente no interior deste nada. Isto exigiria que perdêssemos uma “terceira perna” que, tal qual em G.H., nos impede o andar, mas que faz de nós um tripé estável. E eliminando este tripé estaríamos condenados a uma liberdade que não saberíamos usar. “E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa” (PSGH, p. 11).

---

<sup>194</sup> Declara Clarice (In: BORELLI, **Clarice Lispector**, p. 16): “Eu conheço o seguinte: estar plena do nada. Isso é resultado de uma longa e penosa aprendizagem”.

<sup>195</sup> NUNES, **O drama da linguagem**, p. 67.

A angústia que G.H. passa a sentir ao eliminar a esperança demonstra o quanto se separar de um tripé que estabiliza é difícil:

*Sei que se eu abandonar uma vida toda organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso – em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo – abandonar tudo isto dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca.*

*[...]*

*É medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas me prometer a vida. E este é o maior susto que eu posso ter. Antes eu esperava. Mas o Deus é hoje: seu reino já começou (PSGH, pp. 94-95).*

Mas, ao mesmo tempo, revela que só a perda deste tripé (as “cascas” culturais que classificam classe, gênero, etnia, religiosidade) poderia propiciar à G.H. uma liberdade de escolha e de criação infinitas: “Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar” (PSGH, p. 9). Se no mundo moderno a razão subjetiva, “que serve ao interesse do sujeito quanto à autopreservação”,<sup>196</sup> substitui a razão objetiva, esta sim emancipadora e reflexiva, há de se perceber que G.H. inverte o curso da história. Ao tentar recuperar o caráter contemplativo e inquisidor de sua própria existência, negando todo um sistema eficiente de autoconservação de sua classe, a personagem parece ter obtido o triunfo dos fins sobre os meios,<sup>197</sup> ou mais especificamente da razão objetiva sobre a razão subjetiva. Se para Platão “aquele que vive à luz da razão objetiva vive também uma vida feliz e bem-sucedida”,<sup>198</sup> assim também G.H. procurará, a partir de agora, viver sob a constatação desta máxima. Com a perda da “terceira perna” tentará a caminhada trôpega que a conduzirá, inevitavelmente, ao

---

<sup>196</sup> HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro : Editorial Labor de Brasil, 1976. p. 12.

<sup>197</sup> Horkheimer desenvolve, no capítulo *Meios e Fins* da obra acima referida, a idéia de que a razão subjetiva se relacionaria com os meios e os fins, uma vez que “se revela como a capacidade de calcular probabilidades e desse modo coordenar os meios corretos com um fim determinado” (p.13). Já a razão objetiva, da qual o autor toma partido, “a ênfase é colocada mais nos fins do que nos meios” e é, portanto, mais preocupada com o destino da humanidade.

<sup>198</sup> HORKHEIMER, op., cit., p. 13.

centro de suas cascas submersas pela superficialidade da casca artificial. A autopreservação é substituída pelo tatear de alguém que, a todo o custo, quer descobrir novas identidades. Afinal, se o sinal deste tempo é a autopreservação, G.H. deduz, assim como Horkheimer, que não há um ser a ser preservado. É na busca destas novas formas de *ser*, revelado pelo encontro inesperado com o *outro* que habita ela mesma, que a protagonista vai empreender uma viagem ao interior de suas cascas.

Percebe-se, então, que a angústia e a solidão de G.H. não precisam ser necessariamente cósmicas ou existenciais, e sim *de situação social*. Clarice Lispector, ao nos falar da trajetória de um indivíduo isolado e em crise dentro de seu apartamento, pode estar apresentando uma forma de resistência e desconforto diante de um mundo cada vez mais desumanizado e instrumentalizado do nosso presente histórico. Não se trata de levar a experiência negativa até suas últimas conseqüências (até o niilismo), uma vez que o próprio livro *A paixão...* é impregnado da ideologia da esperança e da alegria.<sup>199</sup> Se bem que, para Jameson, “melhor o niilismo que o enfado, melhor um pessimismo orquestral e uma visão metafísica da entropia cósmica do que um sentido desagradável e árido de sistemática exclusão do valor pela nova lógica de organização social capitalista”.<sup>200</sup> Trata-se apenas de mergulharmos fundo neste melancólico momento para dele extrairmos alguma possibilidade de renovação.

Neste sentido, G.H., na sua tentativa alucinada de capturar a existência toda em um instante, o universal todo em uma partícula de vida, acaba por extrapolar sua experiência individual para atingir todo um estado social. G.H. nos deixa desamparados, em crise, e procuramos a saída imediata do quarto escuro diante da revelação *kafkiana* que o encontro com a barata nos propicia. A barata nos ensina

---

<sup>199</sup> Esta alegria que, paradoxalmente, G.H. sente por estar perdida encontramos em várias partes de *A Paixão...* Apenas um exemplo: “O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei” (PSGH, p. 110).

<sup>200</sup> JAMESON, Fredric. *Periodizando os anos 60*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1992. p. 256.

que, para além do niilismo gratuito ou da esperança ingênua, existe um olhar sobre nós mesmos. Além de nos remeter ao sujo, ao execrável, ao sorrateiro e ao mais resistente em nós, ela nos descasca culturalmente a ponto de nos darmos conta de que o insignificante é profundo. A mudez é palavra. A redução ao *nada* é passível de ser reconstruída. *A paixão segundo G.H.*, com sua descrença carregada de fê, revela-nos que a barata somos *nós*.



## Capítulo VI

### SINTOMAS MELANCÓLICOS DO CAPITALISMO TARDIO

*Precisamos admitir que todos nós, que existimos, estamos perdidos. [...] A perda, o reconhecimento de nossas ilusões e de nossos erros abre-nos a possibilidade de uma nova consciência, de uma nova inteligência, de um novo desenvolvimento, de uma solidariedade radical.*

Edgar Morin

*Para sair do século XX*

Destacado o papel ambíguo da melancolia, fica a pergunta: qual seria a relação entre a escritura melancólica de Clarice e a crise contemporânea? Por que esta escritura dilacerada, imersa em extremos limites, pode ser lida como uma alegoria do vazio e da desintegração atuais?

Para Octavio Paz, “antes, o homem falava com o universo; ou acreditava que falava: se não era o interlocutor, era seu espelho. No século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. O homem ficou sozinho na cidade imensa e sua solidão é a de milhões como ele. O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários”.<sup>201</sup> Além da solidão, a instrumentalização da vida cotidiana estaria acelerando vertiginosamente o ritmo de nossas vidas, o que acabaria levando a uma amnésia do passado e a uma perda do futuro. E a função do poeta, para Paz, estaria precisamente aí: servir de ponte entre o passado e o futuro. Só que, “ao terminar este século, descobre que essa ponte está suspensa entre dois abismos: o do passado que se afasta e o do futuro que se arrebenta. O poeta se sente perdido no tempo”.<sup>202</sup> Na impossibilidade de antever o futuro, acabamos, tal qual G.H., por perder a esperança. Costuma-se dizer que esta

---

<sup>201</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo : Siciliano, 1993. p. 45.

<sup>202</sup> PAZ, op. cit., p. 109.

nossa época é caracterizada pelo fim das esperanças e das utopias. Vivemos num período “pós-utópico”, para usar as palavras de Haroldo de Campos.<sup>203</sup> O que passa a interessar é o agora, e isto pode ser tanto a nossa salvação quanto nosso mais doloroso desamparo. Mesmo não rompendo definitivamente com o passado, na pós-modernidade deixamos de acreditar nas promessas absolutistas com as quais os discursos se firmavam e isto acaba por causar incerteza em relação ao futuro. Para Morin, este é o sentido que tem a palavra “crise” – o surgimento da incerteza onde tudo parecia seguro e predizível:

*Podemos perceber que nenhuma estrela guia o futuro; este está aberto como jamais o foi nos séculos anteriores, já que comporta de agora em diante, e ao mesmo tempo, a possibilidade de destruição da humanidade e a de um progresso decisivo da humanidade, e, entre estas duas possibilidades extremas, todas as combinações, todas as misturas, todas as justaposições de progressos e regressos são possíveis.*<sup>204</sup>

Esta ambigüidade atual, que mistura dor e alegria, fica patente na escritura de Clarice:

*Por que é que ver é uma tal desorganização? É uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não*

---

<sup>203</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: o poema pós-utópico*. In: SCRAMIN, Suzana C.L. **Para além do cisco do sol no olho**. Florianópolis, 1991. Dissertação de mestrado defendida junto à Universidade Federal de Santa Catarina. Anexo IV, pp. 62-78. “Entendo que o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*” (p. 72).

<sup>204</sup> MORIN, Edgar. **Para sair do século XX**. Trad.: Azambuja Harvey. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p.315.

*me deixo guiar pelo que for me acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade (PSGH, p. 10).*

Sentindo-se desamparado no agora e na impossibilidade de falar de um tempo perdido ou de um tempo jamais conquistado é que o escritor tenderá a tematizar-se. A escritura passa a centrar-se no próprio ato de sua feitura e, nesta busca, ela inclui o leitor. Somos cúmplices e fazedores nesta tentativa atormentada do escritor de reconstituir um tempo que já não é mais o seu. A escrita metalingüística vem, então, revelar esta inquietação do escritor diante da realidade e de sua própria escritura. Esta inquietação melancólica (dor/prazer) faz surgir uma resistência frente ao desencantamento do mundo. Como diz Adorno, refletindo sobre o papel social do poema lírico em *Lírica e sociedade*, “a idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida”.<sup>205</sup>

Olgária Matos também aproxima o poeta do melancólico, ambos unidos na caducidade da grande metrópole. Segundo ela, tanto um quanto o outro enfrentam um estranhamento e um sentimento de distância em relação ao mundo:

*A perda da dimensão do olhar significa dissolução do sujeito: não há mais sujeito em um mundo no qual as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que pareceria escapar: o poeta.*

*[...] O esquecimento do indivíduo, sua integração na vida da grande metrópole é amnésia social: o passado é arquivado no sentido da perda simultaneamente da memória e do pensamento crítico.*<sup>206</sup>

Edgar Morin chamou esta perda da memória, que esquece o passado e teme o futuro, de “imbecilidade contemporânea”.<sup>207</sup> Segundo ele, só através da memória é

---

<sup>205</sup> ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: **Textos escolhidos**. Trad.: José Lino Grünnewald. São Paulo : Abril Cultural, 1980. p. 195.

<sup>206</sup> MATOS, **Os arcanos do inteiramente outro**, pp. 73-74.

que as lembranças do passado poderão intervir na percepção do presente. Esta intervenção é precisamente a tarefa revolucionária que Benjamin atribuiu aos iluminados profanos, e que a cada dia se torna mais difícil cumprir. Isto porque estamos assistindo à tamanha desintegração temporal, política e social que nos sentimos cada vez mais inclinados a adotar a “melancolia de esquerda” dos filósofos frankfurtianos.

Entretanto, no momento em que a queda das ilusões do alto modernismo está em plena ebulição, seria necessário que esta melancolia passiva do “nada resta a fazer” também caísse para que uma nova esperança (não a ilusão da esperança, mas uma “esperança desconfiada”) surgisse. E, quem sabe, também substituíssemos o destino pela probabilidade. Talvez esse seja o motivo pelo qual as vozes dos artistas ainda não se calaram, mesmo que seja para falar do silêncio contemporâneo. Aliás, o papel do artista se torna mais crítico do que nunca, uma vez que ele próprio se autoquestiona neste momento em que a “arte” deixa de ter o valor de culto no qual se fundava. Questionar o momento, questionar sua própria escritura foi o que Clarice fez ao longo de toda a sua obra através de um permanente jogo onde ilusão e niilismo se tornam as faces híbridas de uma problemática paradoxal inscrita no momento contemporâneo.

## **6.1 A moderna era pós-moderna**

Ao ancorarmos a narrativa de Clarice entre os limites dos paradoxos, torna-se necessária a abordagem de algumas teorias críticas sobre o momento em que estes paradoxos mais se acirram: a “pós-modernidade”. Afinal, Clarice abarca as situações limítrofes de nosso século, refletidas numa linguagem paradoxal, que sempre contém as duas faces de uma mesma dobra: entre a “romancista” e a “jornalista”; entre a “artista” e a “escritora de consumo”; entre ter um “estilo” (dos vanguardistas do

---

<sup>207</sup> MORIN, *Para sair do século XX*, p. 153.

modernismo) e não ter nenhum “estilo” (dos pós-modernistas); entre a existência de um autor e a morte do autor (de Barthes e Foucault); entre o objeto aurático e a reprodutibilidade técnica (de Benjamin); entre a crença na linguagem e a desconfiança na escritura; entre a melancolia séria e a paródia de si mesma. Sintomas de uma melancolia tardia?

Para Andreas Huyssen,<sup>208</sup> o pós-modernismo se caracterizaria exatamente por uma confusão de códigos. De um lado, é antimodernista; de outro, retorna à tradição modernista. De um lado, é antivanguardista; de outro, finge ser vanguarda; e chega até mesmo a ser anti-pós-moderno, segundo o autor, uma vez que abandona a reflexão sobre os problemas suscitados no alto modernismo. Justamente por esta imensa mistura de códigos é que há objeções quanto ao termo utilizado para denominar tamanho ecletismo. Uma delas é de que os traços presentes na pós-modernidade também podem ser encontrados no alto modernismo. Segundo Jameson, “o pós-modernismo surge como maneira de abrir espaço criativo para artistas que passaram a se sentir oprimidos pelas categorias modernistas até então hegemônicas de ironia, complexidade, ambigüidade, temporalidade densa e, particularmente, monumentalidade estética e utópica”.<sup>209</sup> Mas, conforme Jameson, o pós-modernismo mantém uma “relação simbiótica ou parasitária” com o modernismo e daí a dificuldade da especificação daquele termo. Para Huyssen, o termo, por enquanto, é inteiramente adequado, e também concorda que não é possível pensar o pós-modernismo em termos de continuidade e descontinuidade histórica, pelo menos não na forma de um pensamento dicotômico do “isso ou aquilo”.

Além da confusão de códigos, outra característica da pós-modernidade seria a nostalgia pelo passado, pela tradição, que, para o autor, tanto pode revelar um

---

<sup>208</sup> HUYSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, **Pós-modernismo e política**, pp. 15-80.

<sup>209</sup> JAMESON, **Periodizando os anos 60**, p. 106. Quanto à “monumentalidade estética”, os textos de Clarice Lispector são contra qualquer monumentalização do alto modernismo, quando se dá a divisão entre o canônico e o não-canônico. A própria Clarice desmonumentaliza sua produção em *Dia após dia*: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais em que pensar” (VC, p. 71).

esgotamento da criatividade quanto uma insatisfação verdadeira em relação à perpétua modernização da arte. Afinal, a racionalização proveniente do Iluminismo levou a um fervor utópico tamanho que desembocou no mito da modernização. Neste processo, o passado tinha que ser arquivado em nome da racionalização e da caminhada em direção ao futuro. Esgotado o mito tecnológico e utópico de uma redenção que se realizaria no futuro, não há mais utopia possível e daí o termo “pós-utopia”. Assim, conforme Morin, “o que desabou entre 1968-1974 foi a rocha sobre a qual a sociedade industrial/tecnológica acreditava estar construída. A crise cultural de 1968-1970 mostra que o bem-estar produz não só o melhor-estar, mas também o mal-estar”.<sup>210</sup> O que passou a vigorar a partir dos anos 60 foi o desejo de cumprimento das promessas da modernidade no aqui e no agora. A estética pós-moderna, nesta fase de vanguardismo, tentou reintegrar a arte e a vida, e esta tentativa, na opinião de Peter Bürger e Huyssen, foi a principal ruptura com a tradição esteticista do final do século XIX. E daí a importância da cultura popular (pop, rock, folk, literatura popular) em oposição à arte canônica, modernista ou tradicional. Para Huyssen, esta tentativa dos primeiros defensores do pós-modernismo encontrou eco no próprio início da arte moderna, quando esta também resistia à institucionalização, e no otimismo tecnológico que caracterizava alguns representantes da vanguarda dos anos 20, como Benjamin e Brecht, por exemplo. A partir dos anos 70, com a crescente massificação e circulação comercial dos produtos desta arte popular, ela acabou por perder o estatuto vanguardista e começou novamente a se aproximar do modernismo em busca de idéias. Se os anos 60 foram marcados por uma tentativa de ruptura, nesta fase, cultura de massas e modernismo convivem lado a lado, e isto, na opinião de Huyssen, revelou novas e promissoras possibilidades.

Foi também a partir desta década (70) que surgiu o pós-estruturalismo como teoria crítica do pós-modernismo. Entretanto, para Huyssen, o pós-estruturalismo se

---

<sup>210</sup> MORIN, *Para sair do século XX*, p. 71.

aplica muito mais ao modernismo, uma vez que os modernistas clássicos continuam tendo papel central nesta teoria. Para ele, não foi uma “teoria da pós-modernidade” que se formou, mas uma “arqueologia da modernidade”, uma vez que, tal qual a coruja de Minerva, o pós-estruturalismo recupera algumas problemáticas do modernismo para reinscrevê-las na nossa época. Não há rejeição, e sim leitura retrospectiva:

*Já não se trata do modernismo da “era da ansiedade”, o modernismo ascético e torturado de um Kafka, um modernismo de negatividade e alienação, ambigüidade e abstração, o modernismo da obra de arte fechada e acabada. Em vez disso, trata-se de um modernismo da plena transgressão, de um ilimitado urdimento de textualidade, um modernismo inteiramente confiante em sua rejeição da representação e da realidade, em sua recusa do sujeito, da história e do sujeito da história; um modernismo extremamente dogmático em sua rejeição da presença e em seu infinito louvor às faltas e ausências...*<sup>211</sup>

Mas, se o pós-estruturalismo, ao invés de combater o modernismo, o recupera em algumas questões, é justamente isto, segundo Huyssen, que o faz pós-moderno. Afinal, o que parece mais importante ao autor é que o pós-modernismo contemporâneo

*opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação ao primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus kitsch.*<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> HUYSEN, Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Pós-modernismo e política, p. 74.

<sup>212</sup> HUYSEN, op. cit., p. 74.

Se, segundo Huyssen, “o pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto” e se o pós-estruturalismo é muito mais uma teoria sobre a estética modernista, a ponto de comportar em seu cânon de pós-modernistas Adorno e Benjamin,<sup>213</sup> parece não ser demais considerar como atual a leitura que fazíamos dos textos clariceanos até agora. Afinal, o que procuramos resgatar na modernidade tardia de Clarice foram justamente os aspectos trazidos até a pós-modernidade, como o inacabamento de seus textos, a estrutura aberta e, principalmente, a relação entre as dicotomias radicalizadas, revelada num texto em que o paradoxo melancólico consegue misturar incerteza e esperança, dor e alegria, silêncio e palavra, fracasso e sucesso, sem jamais anular um termo em detrimento do outro. Ao operar no mesmo campo de tensão mencionado por Huyssen, questionando os princípios da modernidade (sistema patriarcal capitalista, instituições, formas de poder), Clarice torna-se fundamentalmente pós-moderna.

## 6.2 Clarice: entre o zero e o ovo

Os extremos limites em que se ancora a melancolia de Clarice discutem a validade de qualquer pensamento dicotômico. Ela oscila entre a modernidade e a pós-modernidade, entre o fervor utópico e a melancolia pós-utópica daquilo que não chegou a se realizar. Esta é a sua dor e também a sua alegria.

Fugidia, passageira, viajante, visionária, sua escritura retrata os paradoxos melancólicos atuais. Se, conforme Morin, “a fé sozinha leva ao fanatismo, a dúvida sozinha leva ao niilismo”,<sup>214</sup> em Clarice convergem a crença típica da modernidade e a descrença apocalíptica contemporânea.

A escritura de Clarice cumpre seu itinerário passando da melancolia passiva, porque fechada num círculo, à melancolia ativa do círculo que se torna espiral – que tem uma abertura para que o novo possa emergir. É desta melancólica oscilação –

---

<sup>213</sup> HUYSEN, op. cit., p. 75.

<sup>214</sup> MORIN, *Para sair do século XX*, p. 269.



entre o círculo e a espiral – que vemos nela os traços eloqüentes da nossa atual face. Somos seres indecisos, trafegando entre o mundo fechado das certezas consolidadas e o porvir incerto da destruição das antigas esperanças. E, no entanto, é com esta melancólica ambigüidade que teremos de construir o novo século que virá.

*Estamos no grau temporário zero das grandes mitologias, dos grandes entusiasmos, das grandes esperanças. Estamos naqueles anos-zero em que o destino hesita em tomar forma, estamos nos aproximando do triplice zero do ano 2000, que nos atinge com sua magia decimal ambígua, pois ora a triplicidade do zero anuncia três vezes nada, ora esses três algarismos-ovos parecem prometer um universo inteiramente novo. [...] Estamos no ponto do desengano e da desilusão, e os dois produtos de sua decantação, a indiferença e o horror, reduzem-nos a zero.*<sup>215</sup>

Talvez com essa consciência da produção clariceana do mundo possamos recomeçar. “Madrugada: o ovo vinha rodopiando bem lento do horizonte para o espaço” (OEN, p. 66).

---

<sup>215</sup> MORIN, op. cit., p. 86.

## CONCLUSÃO



*O grito*, Edvard Munch

Tomando o quadro *O grito*, de Edvard Munch, como “um emblema programático virtual do que se costuma chamar a era da ansiedade”,<sup>216</sup> Jameson considera que este tipo de estética da expressão foi desconstruído no mundo do pós-moderno.

*De fato, o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela “emoção” é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.*<sup>217</sup>

Para Jameson, o quadro de Munch rompe a estética da expressão mas, ao mesmo tempo, mantém-se sempre preso a ela. Rompe porque o conteúdo gestual já assinala seu fracasso: um elemento sonoro, como o grito, é incompatível com o meio de expressão utilizado (a pintura). Só que o grito ausente acaba sendo retratado por

---

<sup>216</sup> JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo : Editora Ática, 1996. Tradução Maria Elisa Cevalco. p. 38. Segundo o autor, *O grito* “certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento”.

<sup>217</sup> JAMESON, op. cit., p. 39.

uma “dialética de curvas e espirais, aproximando-se gradualmente da experiência ainda mais ausente da solidão atroz e da ansiedade que o próprio grito deveria ‘expressar’”. A vibração sonora torna-se assim visível através destas curvas que se inscrevem na superfície do quadro, “como na superfície de um lençol de água, em retrocesso infinito, que se abre a partir do sofredor para se tornar a própria geografia de um universo no qual a dor agora fala e vibra, no pôr-do-sol e na paisagem”.<sup>218</sup>

Este modelo hermenêutico do fora e do dentro, implementado pelo quadro de Munch, é repudiado, segundo Jameson, pela teoria contemporânea. Conceitos como ansiedade, alienação, profundidade cedem cada vez mais lugar à fragmentação, à descentralização e às superfícies múltiplas do sujeito. Se o problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção do sujeito como mônada (concepção típica do alto modernismo e que não tem mais vez no pós-modernismo), Jameson questiona até que ponto, então, os ideais coletivos de uma vanguarda artística ou política desapareceram com o fim deste sujeito centrado. Ainda utilizando o quadro de Munch para uma reflexão sobre o problema, Jameson diz que ele nos revela um “infeliz paradoxo”: se por um lado a expressão requer a categoria de mônada individual, por outro o sujeito que assim se constitui acaba por se isolar de todo o resto, condenando-se à solidão vazia da mônada. O pós-modernismo estaria aí para acabar com este dilema e substituí-lo por um novo. Por um lado, o fim do ego burguês, ou da mônada, traz a liberação da ansiedade. Só que, junto com a ansiedade, pode estar liberando qualquer tipo de sentimento, num processo que Jameson chamou de “esmaecimento dos afetos”. “Isto não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos [...] são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia”.<sup>219</sup>

Esse “infeliz paradoxo” a que Jameson se referiu parece ser expressivo de nossos tempos. Se de um lado rompemos com os discursos hegemônicos e

---

<sup>218</sup> JAMESON, op. cit., pp. 41-42.

<sup>219</sup> JAMESON, op. cit., p. 43.

centralizadores e com as utopias ingênuas do alto modernismo, o que nos abre a possibilidade de uma liberdade sem limites para que possamos reinventar nosso próprio caminho, esta mesma proliferação de caminhos nos denuncia a impossibilidade de qualquer projeto coletivo. Num momento como este, só nos resta driblar o esmaecimento dos afetos para reativar um afeto fundamental: a melancolia. Nosso olhar melancólico deve debruçar-se sobre o passado, reinscrevê-lo, relê-lo. Tal qual o Anjo benjaminiano, que volta seu olhar alegórico para as ruínas do passado para denunciar a história linear e o esquecimento dos vencidos. “Exatamente porque o passado foi esquecido, ele predomina incontestado; para ser transcendido deve ser lembrado, sua fisionomia, ‘atualizada’”,<sup>220</sup> diz Olgária Matos. Este olhar barroco dos heróis benjaminianos (anjos, príncipes, poetas, velhos, crianças, conspiradores) é um antídoto contra o progresso desenfreado e contra a amnésia social. Em sua “fidelidade ao rejeitado”, tal olhar pode recuperar de uma forma crítica tudo que ficou submerso pela lógica de um capitalismo devorador. “Contra o *continuum*, o salto. Contra o otimismo progressista, a melancolia. Contra a linha geométrica racionalista, o labirinto. Contra a repetição, o princípio-esperança”.<sup>221</sup>

Reinscrever a história, na nossa opinião, não significa uma nostalgia ingênua ou uma melancolia romântica, nem tampouco uma canibalização acrítica de tudo que se produziu no passado (atitude em voga na estética pós-modernista). Não significa reinstaurar uma aura que se perdeu no afã da reprodutibilidade técnica e nem tampouco um desprezo total pela técnica, numa atitude nostálgica da melancolia de uma esquerda utópica. Significa substituir o brilho pela meia-luz, a aura pela bruma, o destino pela probabilidade. Paradoxos tão magistralmente registrados na representação em branco e preto da literatura melanográfica de Clarice Lispector.

Escritura ovo, úmida, visionária, viajante, paradoxal. Escritura espacial, rodopiante, sideral. Escritura oceânica, fragmentária, fluxo-espectral. O que torna Clarice tão contemporânea? O percurso traçado por nosso trabalho foi uma tentativa

---

<sup>220</sup> MATOS, *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 73.

<sup>221</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 92.

de ler nesta linguagem multifacetada a atual impossibilidade de sujeitarmos nossa identidade a uma única “persona”. Num momento em que a diluição do sujeito e o seu descentramento atuais degladiam permanentemente com a velha noção hegemônica e preponderante de um sujeito centralizador, Clarice parece representar uma escritura-reflexo desta nossa melancólica dualidade. Escritura-sombra que se inscreve no interstício deixado por duas vias. Nem o desbunde eufórico da pós-modernidade, nem a melancolia nostálgica e atormentada da alta modernidade. Nem a esquizofrenia da perda total dos referentes históricos, nem a centralização demasiada de todos os discursos. Nem a intensidade alucinógena e intoxicante de uma era que faz a apologia da felicidade, nem a ansiedade existencial do culto a um sujeito atormentado. Nem o neon das fachadas luminosas de uma metrópole que extinguiu o indivíduo, nem a aura ingênua de uma época desprovida de tecnologia. Nem a massificação desvairada de um produto que se destina ao consumo, nem o culto quase religioso de uma teologia da arte (“a arte pela arte”).<sup>222</sup> Apocalíptica-integrada, Clarice inscreve-se num tempo limítrofe. Sua escritura se move, paradoxalmente, ali onde o tempo sofre uma interrupção. Interrompendo o fluxo contínuo do tempo, eis que, numa aceleração benjaminiana, sua escritura faz-se revolucionária.<sup>223</sup> Esta parada estratégica não deve significar a impossibilidade de organizar o tempo num fluxo coerente, o que nos deixaria suspensos entre os dois tempos incertos de que nos falou Paz anteriormente. Aliás, até que ponto a crise da historicidade, numa cultura em que a temporalidade cede cada vez mais lugar à

---

<sup>222</sup> Para Clarice, a negação não é fácil, não é irrelevante, não é só suave e fluida, pois também se atravessa por uma “lâmina de aço” (AV, p. 45), como observa Debra A. CASTILHO em seu artigo *Negation: Clarice Lispector* (In: **Talking back toward a latin american feminist literary criticism**. Ithaca and London : Cornell University Press, 1992. pp. 185-215). Para esta autora, a obra de Clarice, embora possa levar alguns críticos a vê-la como um exemplo concreto da “estética negativa” de Adorno (a crítica dialética dos produtos culturais inautênticos e a colocação de uma produção mais autêntica), é muito mais a revelação da mentira da identidade ou a utilização da linguagem para negar a própria linguagem e seu poder evocativo. Daí a resistência do texto clariceano a leituras estandarizadas, como a de Adorno.

<sup>223</sup> Segundo o que nos esclarece Matos a respeito da tese XIV de Benjamin, esta interrupção temporal, com a extração de um momento do passado, é necessariamente revolucionária porque rompe a continuidade temporal. As revoluções instauram uma nova concepção do tempo – são aceleradores históricos do tempo (cf. **Os arcanos do inteiramente outro**, pp. 55, 57).

lógica espacial, pode desembocar no vazio é uma das questões que preocupa Jameson:

*Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.*<sup>224</sup>

O olhar melancólico clariceano utiliza-se do fragmentário, da ruína, mas escapa do aleatório. Sem fazer a apologia do pós-moderno naquilo que ele mais produz (heterogeneidades e fragmentos) e sem, tampouco, combatê-lo em nome do que Jameson chamou de “seriedade utópica dos altos modernismos”, Clarice inscreve seu engajamento quando passeia pelas duas vias. Entre o alto modernismo e o pós-modernismo, Clarice ilumina profanamente o nosso tempo. Mais do que apresentar personagens e situações que nos alegorizam, é no próprio tecer da linguagem que nos deparamos com os paradoxos pós-modernos. Sentimo-nos retratados no esfacelamento que a autora opera no esquema enunciativo (autor, trama, personagens) além da aceleração do tempo e da fantasmagoria da linguagem. Não um esfacelamento total, onde todo o sólido desmancha-se no nada, mas um esfacelamento em gotas, em ondas, no líquido que escorre pelo papel. Entre duas margens opostas de um rio caudaloso, folha branca, viaja sua negra palavra, sua “mela” palavra, sua melancolia. Linguagem melanográfica esta, que só existe a partir do preto no branco inter-relacionados.

No preto/branco contemporâneo nossa melancolia se inscreve, se dramatiza e opera mudanças. Reciclagens. Novas bagagens. Tal qual a escritura de Clarice, também estamos em permanente viagem, escalamos montanhas e contemplamos as

---

<sup>224</sup> JAMESON, **Pós-modernismo**, p. 52.

ruínas seculares. Trabalhar em ruínas é não desprezar despojos, mas reciclá-los. Esta é a nossa melancolia: no hiato deixado pelo que já foi, tentamos recriar o sempre por vir. Se o momento é de indefinição e incerteza, se estamos à meia-luz, no crepúsculo, ali onde as coisas estão envoltas não mais pela aura, mas pela bruma, necessitamos da reintrodução do paradoxo e da hibridização de todas as certezas para que se oxigene nossa melancolia. Assim como a escritura de Clarice Lispector oxigenou formas de representação cristalizadas pela instituição literária. Ela que trabalhou tão bem o paradoxo, sintoma melancólico de um tempo em que nada é possível, porque tudo é possível. Em que estamos em nenhum lugar e em todos os lugares. O que fazer num momento como este? Plurissignificar conceitos, improvisar, reciclar, nada finalizar, sempre problematizar, provocar, ousar, contrariar, viajar, “visionarizar”, navegar, “paradoxar”.

Nosso trabalho foi uma tentativa de mostrar que todos estes verbos melancólicos contemporâneos se representam na escritura de Clarice. Dividimos os capítulos procurando mostrar o quão algumas propensões melancólicas fazem parte de cenas do seu universo. Cenas-fulgor, cenas-enigma que extrapolam a ambigüidade de seu projeto ficcional para se tornarem a visão crítica de todo um pensamento contemporâneo. Escritura de transgressão que rompe velhas grades, velhos binarismos, velhos diques, uma lógica cartesiana revelada insuficiente, para se sagrar rio ininterrupto e ondulado de águas ora mansas, ora revoltas; ora sublimes, ora grotescas; ora sérias, ora cínicas; ora palavras, ora silêncios. É no embalo de uma escritura-travessia como esta que somos levados a aceitar o paradoxo como única via de acesso à reconfiguração histórica de nosso tempo. Sinal melancólico da pós-modernidade, o paradoxo “pone en evidencia los efectos demoledores de los contrarios coexistiendo sin excluirse”.<sup>225</sup> Somos uma zona de passagem entre contrários e, longe de sermos banidos pela oposição dos sinais, quem sabe aproveitaremos o paradoxo naquilo que ele tem de mais rentável: a capacidade de

---

<sup>225</sup> CAMBLONG, **Paradojas posmodernas**, p. 01. “... põe em evidência os efeitos demolidores dos contrários coexistindo sem se excluírem” (a tradução é nossa).

“producir zozobra, incertidumbre y de lanzar preguntas”.<sup>226</sup> É com a incerteza de hoje que lançaremos perguntas cujas respostas não serão a mera certeza de amanhã e nem tampouco a certeza na incerteza, mas uma mistura certeza/incerteza:

*É este o desafio do homem moderno. Ao invés de morrer de angústia, ele deve alimentar-se de incerteza, de risco e da própria angústia. O oxigênio, veneno mortal para a forma primitiva anaeróbica de vida, tornou-se o desintoxicante vital para a aeróbia: o ar, que asfixiava as brânquias, tornou-se o regenerador dos pulmões, a incerteza é o veneno que deveria ser o nosso desintoxicante e regenerador.*<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> CAMBLONG, op. cit. “... produzir inquietação, incerteza e de lançar perguntas” (a tradução é nossa).

<sup>227</sup> MORIN, **Para sair do século XX**, p. 280.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **De Clarice Lispector**

**A bela e a fera.** Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris-Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle, Brasília - CNPq, 1980.

**A cidade sitiada.** 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.

**A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

**Água viva.** 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.

**A hora da estrela.** 23<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1995.

**A imitação da rosa.** 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Artenova, s.d.

**A legião estrangeira.** . São Paulo : Ática, 1977.

**A maçã no escuro.** Rio de Janeiro : José Alvaro, 1965.

**A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris-Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX siècle, Brasília - CNPq, 1980.

**A via crucis do corpo.** 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1994.

**Felicidade clandestina.** 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.

**Laços de Família.** 24<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1993.

**O lustre.** Rio de Janeiro : Ediouro, s.d.

**Onde estivestes de noite.** 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1992.

**Para não esquecer.** São Paulo : Círculo do Livro, 1980.

**Perto do coração selvagem.** 15<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.

**Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

**Um sopro de vida** (pulsações). 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.

### **Livros infantis**

**O mistério do coelho pensante.** Rio de Janeiro : José Alvaro, 1967.

**A mulher que matou os peixes.** Rio de Janeiro : J. Olympio / Sabiá, 1974.

**A vida íntima de Laura.** Rio de Janeiro : J. Olympio, 1974.

### **Sobre Clarice Lispector**

ANDRADE, Ana Luiza. *A escritura feita iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf.* In: **Língua e Literatura**, n<sup>o</sup> 15, USP, São Paulo, 1986, pp. 9-21.

\_\_\_\_\_. *O Livro dos Prazeres: a escritura e o travesti.* In: **Colóquio/Letras**, n<sup>o</sup> 101, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jan. - fev. 1988, pp. 47-54.

\_\_\_\_\_. *Saturno devorador: Imagem benjaminiana / sensação clariceana.* In: palestras de extensão **O legível e o visível**, UFSC, 1994 (no prelo).

\_\_\_\_\_. *Bizarra coincidência: Clarice Lispector e Julio Cortázar.* In: ANTELO, Raúl (org.). **Identidade e representação.** Florianópolis : Pós-Graduação em Letras / Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC, 1994. pp. 283-294.

- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- CASTILHO, Debra A. *Negation: Clarice Lispector*. In: **Talking back toward a latin american feminist literary criticism**. Ithaca and London : Cornell University Press, 1992. pp. 185-215.
- CIXOUS, Hélène. *Aproximação de Clarice Lispector / Deixar-se ler (por) Clarice Lispector / A Paixão segundo C.L.* In: **Tempo Brasileiro**, pp. 09-24.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice** : uma vida que se conta. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo : Ática, 1995.
- GUIDIN, Márcia Lígia D. R. *Uma porta de saída ou a morte em duas versões*. In: **Freud**: a interpretação. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n° 102-103, pp. 61-68, jul./dez. 1990.
- HELENA, Lucia. *A Literatura segundo Clarice Lispector*. In: QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice Lispector*. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n° 104, pp. 25-42, mar. 1991.
- \_\_\_\_\_. *Um texto fugitivo em Água viva: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector*. **Brasil/Brazil**. Revista de Literatura Brasileira, Porto Alegre, n° 12, pp. 09-28, 1994.
- MIRANDA, Ana. **Clarice Lispector**: o tesouro da minha cidade. Rio de Janeiro : Relume Dumará : Prefeitura, 1996.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *A fantástica verdade de Clarice*. In: **Flores da Escrivadinha** : ensaios. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.

NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica. Coleção Arquivos. Florianópolis : Editora da UFSC, 1988.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem** : uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo : Ática, 1989.

PEDRÓN, Eleonora Cróquer. **Las formas del otro**: (des)escrituras del yo en una novela de Clarice Lispector. Caracas, 1995. Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar.

PRADO, Plínio. *O impronunciável*: notas sobre um fracasso sublime. **Remate de Males**, revista do departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Campinas, n° 9, pp. 21-29 , maio 1989.

QUEIROZ, Vera (org.). *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, **Tempo Brasileiro**, n° 104, mar. 1991.

SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A travessia do oposto**. São Paulo : ANNABLUME, 1993.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Lendo Clarice Lispector**. 2ª ed. São Paulo : Atual, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.

VASCONCELLOS, Eliane (org.). **Inventário do arquivo de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa / Centro de Memória e Difusão Cultural / Museu de Literatura Brasileira, 1994.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo : Escuta, 1992.

## Geral

ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: **Textos escolhidos**. Trad.: José Lino Grünnewald. São Paulo : Abril Cultural, 1980.

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1985.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado** : a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo : FTD, 1992.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos** seguidos de **O grau zero da escritura**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo : Cultrix.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. e apres.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única** : obras escolhidas - vol. II. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982. pp. 209-240.

BLANCHOT, Maurice. **El espacio literario**. Buenos Aires : Editorial Paidós, 1969.

BOLE, Willi. *Alegoria, imagens, tableau*. In: NOVAES, Adauto (org.).

**Artepensamento**. São Paulo : Companhia das Letras, 1994. pp. 411-432.

BORNHEIM, Gerd A. **Introdução ao filosofar** : o pensamento filosófico em bases existenciais. 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Globo.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo : Cultrix, 1978. p. 477.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo : Brasiliense, 1991.

BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the arcades project. Cambridge : MIT Press, 1989.

CAMBLONG, Ana. **Paradojas posmodernas**: las carreras de Aquiles progresista y la tortuga artista. Trabalho apresentado no *Colóquio Internacional Declínio da Arte / Ascensão da Cultura: Indústria Cultural e Processos de Integração no Mercosul*, realizado em Florianópolis em março de 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: o poema pós-utópico*. In: SCRAMIN, Suzana C.L. **Para além do cisco do sol no olho**. Florianópolis, 1991. Dissertação de mestrado defendida junto à Universidade Federal de Santa Catarina. Anexo IV, pp. 62-78.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 3<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. São Paulo : Duas Cidades, 1995.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito** : uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses. Trad.: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo : Perspectiva, 1972.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo : Perspectiva, 1967.

D'ORS, Eugenio. **Du baroque**. Version française de Mme. Agathe Rouardt - Valéry. Paris : Gallimard, 1936.

- FREITAG, Barbara. In: **A teoria crítica: ontem e hoje**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*, (1917 [1915]). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XIV. p. 278.
- \_\_\_\_\_. *O estranho* (1919). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XVII. pp. 275-276.
- \_\_\_\_\_. *O Mal-estar na civilização* (1930[1929]). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1974. v. XXI.
- HATOUM, Milton. *Reflexão sobre uma viagem sem fim*. **Revista da USP**, n<sup>o</sup> 13, pp. 61-65, mar./maio. 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Rio de Janeiro : Editorial Labor de Brasil, 1976.
- HUYSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1992. pp. 15-80.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político** : a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo : Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Periodizando os anos 60*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1992. pp. 81-126.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad.: Maria Elisa Cevasco. São Paulo : Editora Ática, 1996.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem.** São Paulo : Ediouro, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor.** Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sol negro : depressão e melancolia.** 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Roxo, 1989.

\_\_\_\_\_. **Estrangeiros para nós mesmos.** Trad.: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

LACLAU, Ernesto. *A política e os limites da modernidade.* In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política.** 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1992. pp. 127-149.

LUKACHER, Ned. **Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis.** Ithaca, New York : Cornell University, 1986.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária.** Lisboa : Estampa, 1971.

MARCUSE. *Eros and civilization.* Boston, 1955. p. 223. In: JAY, Martin. **La imaginación dialectica : una historia de 1<sup>a</sup> Escuela de Frankfurt.** Madrid : Editora Taurus, 1973.

MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro : a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.** 1<sup>a</sup> ed. São Paulo : Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Iluminismo visionário : Benjamin, leitor de Descartes e Kant.** 1<sup>a</sup> ed. São Paulo : Brasiliense, 1993.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra : ensaios de literatura e psicanálise.** São Paulo : Duas Cidades, 1995.



- MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo : Perspectiva, 1982.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX : o espírito do tempo - 2 : necrose**. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Para sair do século XX**. Trad.: Azambuja Harvey. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p. 315.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Confluências, crítica literária e psicanálise**. São Paulo : Nova Alexandrina : Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo : Siciliano, 1993. p. 45.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino : quatro exemplos brasileiros**. São Paulo : Perspectiva, 1990.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- SERGE, André. **A impostura perversa**. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1995.
- SILVERMAN, Malcom. **Moderna ficção brasileira**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1982.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Trad.: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre e São Paulo : L & PM, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturas narrativas**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- VELOSO, Caetano. *A terceira margem do rio*. Do disco **Circuladô**.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno : sujeito & ficção**. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1996.

WISNIK, José Miguel. *Iluminações profanas* (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras.

## **ANEXO**

## **É PRECISO SUBIR A MONTANHA**

**CLARICE LISPECTOR**

### **TRANSVIADA**

É mocinha, freqüenta uma universidade. Não direi seu nome, mas poderia ser o equivalente de Ângela. Dela disseram que era mais para fela. O pai disse que era bonitinha. Imagino-a bem: deve ser desse felo moderno que se chama agora bonito.

Bem que andava esquisita. Até que os pais encontraram-na fora de si de tão embriagada. E descobriram no seu quarto uma garrafa de cachaça já consumida pela metade. Tinha dado para beber. Porquê? Não explica. Às vezes fica excitadíssima, o que faz supor que ande tomando drogas. Foram inúteis as conversas de seus pais, gente esclarecida, com Ângela. Ela bebia, e quando lhe tiraram a cachaça, bebeu álcool de farmácia.

Um dia o pai voltou do trabalho e encontrou-a inteiramente bêbada, perdeu a cabeça e, de desespero, bateu tanto na filha "quase a ponto de matá-la". E ele próprio se assustou, depois disse: "E ela é tão frágil, tão magrinha."

Levaram-na ao psiquiatra, este aconselhou um internamento para desintoxicação. A menina aceitou. Só na hora de comprar os pijamas para levar para o hospital é que teve o pânico de sua extrema solidão no mundo, onde não adiantava mais pai nem mãe: quem vai se internar comigo?, perguntou. E a mãe com dor: o médico quer que você se afaste da família e fique sozinha.

Por enquanto a situação: ela implorou ao psiquiatra que não a internasse, ele concordou sob a promessa de que ela se comportaria de um modo mais razoável. Sejamos razoáveis nós também.

Transviar-se significa sair do caminho. De que caminho os transviados estão querendo sair? Obviamente do caminho que o mundo atual e os pais lhes dão. E quem pode censurá-los? A vontade é de supersensação, a sensação não basta. O que não é apenas atual: sempre se quis a supersensação, a aventura humana aspira ao cume e à degradação. Mas era-me controlado pelo ambiente, pela família. E agora como controlar os adoles-

centes? Nós mesmos somos de alma boêmia, quando não boêmios de fato, mas queremos, para o nosso conforto e a nossa paz, filhos burgueses.

### **CONFISSÕES DE TEILHARD**

Henry de Montfreid, escritor e aventureiro que por si só mereceria um longo estudo, esteve durante suas viagens com Teilhard de Chardin, encontrando-se com ele várias vezes na Etiópia.

Mas mantém segredo sobre as confidências que Chardin lhe fez. "Não posso repeti-las porque dei a ele a minha palavra de honra de não passá-las adiante."

No entanto, insistido pelo seu entrevistador, Montfreid disse que alguma coisa podia contar. Que uma vez Teilhard estava pensando alto, a modo de dizer. E, ao que dissera, acrescentara:

"Falei com Deus, não falei aos homens, porque as idéias que hoje tenho não devem ser divulgadas, já que a humanidade ainda não está madura para recebê-las. Quanto a mim, cheguei ao alto da montanha e agora vejo um horizonte que os outros, aqueles que atrás de mim continuam a subir, não vêem. E se eu lhes revelar o que vi, eles se arriscam a perder a fé simples e ingênua que os sustenta nesse momento e que lhes permite subir a montanha que eu mesmo subi. Eis porque é preciso silenciar sobre minhas idéias, e que elas só venham à luz quando a humanidade tiver evoluído o bastante para recebê-las."

### **"O VERBO E O TEMPO"**

Wilson Alvarenga Borges me foi apresentado numa das agências do Banco Nacional de Minas Gerais, que é o meu banco. Não entendo muito de bancos, mas ao ver Wilson trabalhando pareceu-me que lá tem altos encargos, e que age com muita precisão. Trabalhar em banco e ser poeta? Pois é perfeitamente possível. Wilson Alvarenga Borges me parece um dos homens mais gentis e educados, e tudo vem de

sua alma mesmo, tanto quanto a sua timidez quando me fala. (No trabalho, quando não me vê observá-lo, não é nada tímido.) Lembro-me de que uma vez fui jantar na sua casa e de sua esposa, Yolanda. E eles tinham um passarinho e flores, e tudo ali era de uma timidez de quem é delicado, não de quem tem receios. Waldir Ayala também estava nesse jantar, e ainda não usava a barba de hoje, que o deixa com ar de profeta.

Agora recebi de Wilson seu novo livro de poemas, "O Verbo e o Tempo", edições Porta de Livraria. Querla aqui mesmo dar uma

amostra de sua poesia: Na passagem das horas vai meu fôlego/ configurando as formas de silêncios/ que em mim se vão gravando, para as claras imagens que me apuram o pensamento./ Por conservar-me firme no meu pósto/ consagro todo o esforço no meu tempo/ e toda essa harmonia é que me aclara/ o verbo, nesse grato entendimento./ Deixei-me repensar por estas horas/ na vida, todo o tempo conquistado/ nas lides prolongadas cada dia./ Deixei-me conquistar a minha aurora/ nascida dos silêncios, cultivada/ no amor que dirigiu-me como um guia.

